

ARISTÓTELES



Poética



Aristóteles

POÉTICA

1ª edição

LeBooks

Isbn: 9788583864462

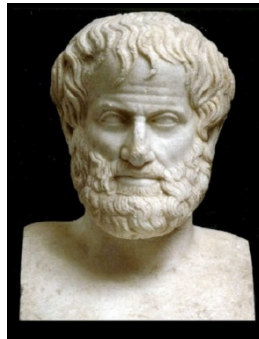
LeBooks.com.br

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.

Aristóteles

APRESENTAÇÃO

Sobre o autor e obra



Aristóteles (384 a.C.– 322 a.C.) foi um importante filósofo grego. Um dos pensadores com maior influência na cultura ocidental. Foi discípulo do filósofo Platão.

Aristóteles elaborou todo um sistema filosófico no qual pensou sobre praticamente todos os assuntos existentes, como a geometria, física, metafísica, botânica, zoologia, astronomia, medicina, psicologia, ética, drama, poesia, retórica, matemática e principalmente lógica.

Aristóteles e Platão

Aristóteles nasceu em Estágira, colônia de origem jônica, na Macedônia, Grécia, no ano de 384 a. C. Filho de Nicômaco, médico do rei Amintas III, recebeu sólida formação em Ciências Naturais. Com 17 anos partiu para Atenas, foi estudar na "Academia" de Platão. Com sua prodigiosa inteligência, logo se tornou o discípulo predileto do mestre, que observou: "Minha Academia se compõe de duas partes: o corpo dos alunos e o cérebro de Aristóteles".

Aristóteles foi suficientemente crítico para ir além do mestre. Demonstrou sua grande capacidade de pensador escrevendo uma série de obras nas quais aprofundava, e muitas vezes, modificava as doutrinas de Platão. A teoria de Aristóteles, de forma geral, é

uma refutação ao seu mestre. Enquanto Platão era a favor da existência do mundo das ideias e do mundo sensível, Aristóteles defendia que poderíamos captar o conhecimento no próprio mundo que vivemos.

Quando Platão morreu, em 347 a. C. Aristóteles fazia vinte anos de Academia, inicialmente como discípulo, depois como professor, e esperava ser o substituto natural do seu mestre na direção da escola, mas foi rejeitado por ser considerado estrangeiro. Decepcionado, deixou Atenas e foi para Atarneus, na Ásia Menor, onde se tornou conselheiro de estado de seu antigo colega, o filósofo político Hermias. Casou-se com Pítia, filha adotiva de Hermias, mas entrou em choque com a sede de riqueza de seu colega, em contraste com seus ideais de justiça. Quando os persas invadiram o país e crucificaram seu governante, mais uma vez Aristóteles ficou sem pátria.

Alexandre Magno

De volta à Macedônia, em 343 a. C., quando o rei Filipe II da Macedônia o chamou para ele ser o tutor de seu filho Alexandre. O rei queria que seu sucessor fosse um requintado filósofo. Aristóteles permaneceu com Alexandre durante quatro anos. O soldado partiu para conquistar o mundo e o filósofo tornou-se seu amigo e ficou a alimentá-lo de sabedoria.

O Liceu

De volta à Atenas, em 335 a. C., Aristóteles decidiu fundar sua própria escola, chamando-a “Liceu”, instalada no ginásio do templo dedicado ao deus Apolo Lício. Além de cursos técnicos para os discípulos, ministrava aulas públicas para o povo em geral. A sabedoria de Aristóteles chegou até nós através de alguns escritos, mas que representam em si mesmo, uma enciclopédia inteira, pois contém praticamente o começo de todas as nossas modernas artes e ciências.

Aristóteles foi o pai da Lógica: ensinou a todos os que vieram depois dele a pensar com clareza. Foi o fundador da Biologia:

ensinou ao mundo como observar e classificar corretamente os seres vivos. Foi o organizador da Psicologia: mostrou à humanidade como estudar a alma cientificamente. Foi o mestre da Moral: demonstrou como é possível amar e odiar racionalmente. Foi professor de Política: ensinou os governantes a governar com justiça. E deu origem à Retórica: foi o primeiro a demonstrar a arte de escrever com eficiência.

Filosofia

A filosofia de Aristóteles abrange a natureza de Deus (Metafísica), do homem (Ética) e do Estado (Política). Para Aristóteles, Deus não é o criador, mas o motor do Universo, ou ainda, o motor imóvel do mundo. Exceto Deus, toda e qualquer outra fonte de movimento no mundo, seja uma pessoa, uma coisa, ou um pensamento, é um motor movido. Assim, o arado move a terra, a mão move o arado, o cérebro move a mão. Portanto, a causa de todo o movimento é o resultado de outro movimento.

Para Aristóteles, se para ser feliz é preciso fazer o bem ao outro, então o homem é um ser social e, mais precisamente um ser político. Com efeito, cabe ao Estado “garantir o bem-estar e a felicidade dos seus governados”. Considerava a ditadura a pior forma de governo: “é um regime que subordina os interesses de todos às ambições de um só”. “A forma de governo mais desejável é a que permite a cada homem exercitar suas melhores habilidades e viver o mais agradavelmente seus dias”.

Morte

O fim de Aristóteles foi trágico. Quando o rei da Macedônia, Alexandre Magno morreu, irrompeu em Atenas uma grande explosão de ódio, não somente contra o conquistador, mas contra todos os seus admiradores e amigos. Um dos melhores amigos de Alexandre era Aristóteles. Estava prestes a ser preso, quando conseguiu escapar em tempo. Deixou Atenas dizendo que não daria à cidade oportunidade de cometer um segundo crime contra a filosofia. Pouco tempo depois do exílio que se impusera, adoeceu.

Desiludido com a ingratidão dos atenienses decidiu por fim à vida bebendo, como Sócrates, uma taça de cicuta.

Aristóteles morreu em 322 a.C., em Cálcia, na Eubéia. Em seu testamento determinou a libertação de seus escravos. Foi essa talvez, a primeira carta de alforria da história.

Poética e outras obras:

As obras de Aristóteles podem ser divididas em quatro grupos:

Lógica: "Sobre a Interpretação", "Categorias", "Analíticos", "Tópicos", "Elencos Sofísticos" e os 14 livros da "Metafísica", que Aristóteles denominava "Prima Filosofia". O conjunto dessas obras é conhecido pelo nome de "Organon".

Filosofia da Natureza: - "Sobre o Céu", "Sobre os Meteoros", oito livros de "Lições de Física" e outros tratados de história e vida dos animais.

Filosofia Prática: - "Ética a Nicômano", "Ética a Eudemo", "Política", "Constituição Ateniense" e outras constituições.

Poéticas: "Retórica" e "Poética".

A Poética (em latim: poiétikés), provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., é um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e da arte em sua época, transmitidos oralmente aos seus alunos.

Estes cadernos de anotações eram destinados às aulas do Liceu e serviam de guia para o mestre e investigador Aristóteles, eram anotações esquemáticas destinadas a serem desenvolvidas em suas aulas e não para serem conhecidas através da leitura.

Praticamente tudo que se conservou de Aristóteles faz parte das obras acroamáticas. A Poética é o primeiro escrito conhecido que procura especificamente analisar determinadas formas da arte e da literatura, e também um registro limitado de como era a arte grega em seu tempo. A Poética não é apenas a primeira teoria do Teatro ocidental; trata-se de um livro que influenciou essa arte ao longo de sua história e que ainda ecoa.

Sumário

I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII
XIII
XIV
XV
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
XXI
XXII
XXIII
XXIV
XXV
XXVI

POÉTICA

Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o meio da imitação.

1. Falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação — começando, como é natural, pelas coisas primeiras.

2. A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

3. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações.

4. Mas a epopeia é a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificando quer não, e, quando metrificando, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica — eis uma arte que, até hoje, permaneceu inominada. Efetivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais. Porém, ajuntando à palavra "poeta" o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de "poetas elegíacos", a outros de "poetas

épicos", designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado.

5. Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado "poeta"; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação¹ : aquele merece o nome de "poeta", e este, o de "fisiólogo", mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Querémon no Centauro, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de "poeta".

6. Fiquem assim determinadas as distinções que tínhamos de estabelecer. Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia — só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação.

II

Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o objeto da imitação.

7. Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.

8. Porque tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos gêneros poéticos que

usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da Deitada, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar] ga, Timóteo e Filóxeno, nos Ciclopes.

9. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são das, operando e agindo elas mesmas. Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos — a saber: segundo os meios, os objetos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e otram diretamente.

III

Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o objeto da imitação: narrativa, mista dramática. Etimologia de “drama” e “comédia”

10. Há ainda uma diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz o Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca) quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos — a saber: segundo os meios, os objetos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado, e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e otram diretamente.

11. Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes [dróntas]. Por

isso, também, os Dórios para si reclamam a invenção da tragédia e da comédia; a da comédia, pretendem-na os megarenses, tanto os da metrópole, do tempo da democracia, como os da Sicília, porque lá viveu Epicarmo, que foi muito anterior a Quiônidas e Mages; e da tragédia também se dão por inventores alguns dos dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam kômai às aldeias que os atenienses denominam dêmoi, e que os "comediantes" não derivam seu nome de komázein, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (kómas), por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo drân para significar o "fazer", ao passo que os atenienses empregam o termo práttein.

12. Damos por dito tudo que se refere a quantas e quais sejam as diferenças da imitação poética.

IV

Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cômica.

13. Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

14. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada Uma delas, [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.

15. Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

16. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. Não podemos, é certo, citar poemas deste gênero, dos [poetas que viveram] antes de Homero, se bem que, verossimilmente, muitos tenham existido; mas, a começar em Homero, temos o Margites e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, se introduziu o metro jâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam [iâmbizon]). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heroico, outros o foram em verso jâmbico.

17. Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o Margites tem a mesma analogia com a comédia que têm a Ilíada e a Odisseia com a tragédia.

18. Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele gênero de poesia, uns, em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopeias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras.

19. Examinar, depois, se nas formas trágicas [a poesia austera] atinge ou não atinge a perfeição [do gênero], quer a consideremos em si mesma, quer no que respeita ao espetáculo — isso seria outra questão.

20. Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a

pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Esquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jâmbico é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente: demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jâmbos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum.

21. Quanto ao número de episódios e outros ornamentos que se haja acrescentado a cada parte, consideremos o assunto tratado; muito laborioso seria discorrer sobre tudo isso em pormenor.

V

A comédia: evolução do gênero. Comparação da tragédia com a epopeia.

22. A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.

23. Se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o coro da comédia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comédia alguma forma é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não

se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes. A composição de argumentos é [prática] oriunda da Sicília [e os primeiros poetas cômicos teriam sido Epicarmo e Fórmide]; dos atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de caráter universal.

24. A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem. limite de tempo — e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos.

25. Quanto às partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopeia, outras são só próprias da tragédia. Por isso, quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia tão bom juiz será da epopeia. Porque todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na epopeia.

VI

Definição de tragédia. Partes ou elementos essenciais.

26. Da imitação em hexâmetros e da comédia trataremos depois; agora vamos falar da tragédia, dando da sua essência a definição que resulta de quanto precedentemente dissemos.

27. E pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções".

28. Digo "ornamentada" a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adotam só o

verso, outras também o canto.

29. Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopeia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação. Por "elocução" entendo a mesma composição métrica, e por "melopeia", aquilo cujo efeito a todos é manifesto.

30. E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. Ora o mito é imitação de ações; e por "mito" entendo a composição dos atos; por "caráter", o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por "pensamento", tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão.

31. É, portanto, necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. De sorte que quanto aos meios com que se imita são duas, quanto ao modo por que se imita é uma só, e quanto aos objetos que se imitam, são três; e além destas partes não há mais nenhuma. Pode dizer-se que, de todos estes elementos, não poucos poetas se serviram; com efeito, todas as tragédias comportam espetáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento.

32. Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a

finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.

33. Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres, e, em geral, há muitos poetas desta espécie. Também, entre os pintores, assim é Zêuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum.

34. Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se expressem caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuções, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos fatos. Ajuntemos a isto que os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos. Outro sinal da superioridade do mito se mostra em que os principiantes melhores efeitos conseguem em elocuções e caracteres, do que no entrecho das ações: é o que se nota em quase todos os poetas antigos.

35. Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes.

36. Terceiro [elemento da tragédia] é o pensamento: consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém. Na eloquência, o pensamento é regulado pela política e pela oratória (efetivamente, nos antigos poetas, as personagens falavam a linguagem do cidadão, e nos modernos falam a do orador). Caráter é o que revela certa decisão, ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não têm caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende ou o qual repele. Pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral.

37. Quarto, entre os elementos [literários], é a elocução. Como

disse, denomino "elocução" o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa.

38. Das restantes partes, a melopeia é o principal ornamento.

39. Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.

VII

Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente.

40. Assim determinados os elementos da tragédia, digamos agora qual deve ser a composição dos atos, pois é esta parte, na tragédia, a primeira e a mais importante.

41. Já ficou assente que a tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tenha grandeza.

42. "Todo" é aquilo que tem princípio, meio e fim. "Princípio" é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. "Fim", ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. "Meio" é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si.

43. É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios.

44. Além disto, o belo — ser vivente ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo,

grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios.). Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória.

45. Determinar o limite prático desta extensão, tendo em conta as circunstâncias dos concursos dramáticos e a impressão no público, tal não é o mister da arte poética, pois se houvesse que pôr em cena cem tragédias [em um só concurso dramático], o tempo teria de ser regulado pela clepsidra, como dizem que se fazia antigamente. Porém, o limite imposto pela própria natureza das coisas é o seguinte: desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa. Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.

VIII

Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética.

46. Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.

47. Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma Heracleida ou uma Teseida ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Héracles um só, todas as ações haviam de constituir uma unidade.

48. Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois, ao compor a Odisseia, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se

louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação uma a Odisseia — uma, no sentido que damos a esta palavra — e de modo semelhante, a Ilíada.

49. Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.

IX

Poesia e história. Mito trágico e mito tradicional. Particular e universal. Piedade e terror. Surpreendente e maravilhoso.

50. Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e está o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.

51. Quanto à comédia, já ficou demonstrado [este caráter universal da poesia]; porque os comediógrafos, compondo a fábula

segundo a verossimilhança, atribuem depois às personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares.

52. Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes. A razão é a seguinte: o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.

53. Todavia, sucede também que em algumas tragédias são conhecidos os nomes de uma ou duas personagens, sendo os outros inventados; em outras tragédias nenhum nome é conhecido, como no Anteu de Agatão. em que são fictícios tanto os nomes como os fatos, o que não impede que igualmente agrade. Pelo que não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e, contudo, agradam elas a todos igualmente.

54. Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas.

55. Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. Digo "episódico" o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil. Tais são os mitos de maus poetas, por [imperícia] deles, e às vezes de bons poetas, por [condescendência com os] atores. É que, para compor partes declamatórias, chegam a forçar a fábula para além dos próprios limites e a romper o nexo da ação.

56. Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque, ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem

os que se nos afiguram acontecidos de propósito — tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava —, pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos.

X

Mito simples e complexo. Reconhecimento e peripécia.

57. Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam.

58. Chamo ação "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação "complexa", denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.

59. É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra.

XI

Elementos qualitativos do mito complexo: reconhecimento e peripécia.

60. "Peripécia" é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no Linceu: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danaus para o

matar, acontece o oposto — este morre e aquele fica salvo.

61. O "reconhecimento", como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

62. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo. E outras há ainda, pois com seres inanimados e casos acidentais também pode dar-se o reconhecimento do modo como ficou dito; e também constitui reconhecimento o haver ou não haver praticado uma ação. Mas é a primeira forma aquela que melhor corresponde à essência do mito e da ação, porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostramos que a tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais ações.

63. Posto que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, certos casos há em que o é somente de uma por outra, quando claramente se mostra quem seja esta outra; noutros casos, ao invés, dá-se o reconhecimento entre ambas as personagens. Assim, Ifigênia foi reconhecida por Orestes pelo envio da carta, mas, para que ela o reconhecesse a ele, foi mister outro reconhecimento.

64. São estas duas das partes do mito: peripécia e reconhecimento. Terceira é a catástrofe. Que sejam a peripécia e o reconhecimento, já o dissemos. A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes.

XII

Partes quantitativas da tragédia.

65. Temos tratado daquelas partes da tragédia de que se deve usar, como de seus elementos essenciais. Mas, segundo a extensão e as ações em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral — dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são os "cantos da cena" e os kómmói.

66. Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; kómmós é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.

67. Tratamos das partes da tragédia que devem ser usadas como elementos essenciais; estas são, por sua vez, as partes da tragédia considerada em extensão e nas seções em que é possível reparti-la.

XIII

A situação trágica por excelência. O herói trágico.

68. Que situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia — eis o que resta dizer depois de tudo quanto foi dito.

69. Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância — nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

70. Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no

infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.

71. É, pois, necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. Que assim deve ser, o passado o assinala: outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcôn, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas.

72. A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípedes, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se nos certamente como o mais trágico de todos os poetas.

73. Cabe o segundo lugar, não obstante alguns lhe atribuírem o primeiro, à tragédia de dupla intriga, como a Odisseia, que oferece opostas soluções para os bons e para os maus. Estas tragédias não parecem merecer o primeiro lugar senão por astenia do público, porque poetas complacentes as compuseram ao gosto dele. Mas o prazer que resulta deste gênero de composições é muito mais próprio da comédia, porque nela os que são na lenda inimicíssimos, como Orestes e Egisto, se tornam por fim amigos, e nenhum deles é morto pelo outro.

XIV

O trágico e o monstruoso. A catástrofe. O poeta e o mito

tradicional.

74. O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.

75. Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções.

76. Consideremos agora quais de entre os eventos do mito parecem de tremer, e quais os de se compadecer.

77. Ações deste gênero devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos — como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais — eis os casos a discutir.

78. Os mitos tradicionais não devem ser alterados, e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Erífila por Alcôn. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição. Vamos explicar o que entendemos' por "usar artisticamente".

79. É possível que uma ação seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medéia de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre sem

conhecimento do que há de malvadez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no Édipo de Sófocles (esta ação é verdade que decorre fora do drama representado, mas, por vezes, o mesmo se dá na própria tragédia, como a de Alcôn, na homônima tragédia de Astidamas, e a de Telégono no Ulisses Ferido). Há um terceiro caso, que é o de quem está para cometer por ignorância algo terrível, e depois o reconhece, antes de agir. E além destas não há outras situações tragicamente possíveis. Porque age ou não age o ciente ou o ignorante.

80. Destes casos, o pior é o do sabedor que se apresta a agir e não age; é repugnante e não trágico, porque sem catástrofe: com efeito, raramente uma personagem procede como Hêmon para com Creonte, na Antígona. Vem, em segundo lugar, o caso do agente sabedor. Melhor é, todavia, o do que age ignorando, e que, perpetrada a ação, vem a conhecê-la; ação tal não repugna, e o reconhecimento surpreende. Mas superior a todos é o último, por exemplo o que se dá no Cresfonte, quando Mérope está para matar o filho, e não mata porque o reconhece; e na Ifigênia, em que a irmã vai matar o irmão; e na Hele, onde o filho, quando vai entregar sua mãe, então a reconhece.

81. Por esta razão, como dissemos antes, não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis por que se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam.

82. Basta o que dissemos, quanto à composição dos atos e à qualidade dos mitos.

XV

Caracteres. Verossimilhança e necessidade. Deus ex machina.

83. No respeitante a caracteres, a quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como

dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante.

84. Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.

85. Terceira é a semelhança, qualidade distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicadas.

86. E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente.

87. Exemplo de maldade de caráter desnecessária: o Menelau do Orestes; de impropriedade e inconveniência: as lamentações de Ulisses na Cila e o discurso de Melanipa; paradigma de caráter incoerente é a Ifigênia em Áulis, porque a Ifigênia suplicante é muito diversa da Ifigênia que se mostra no fim.

88. Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação.

89. É, pois, evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na Medéia ou naquela parte da Ilíada em que se trata do regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados — pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no Édipo de Sófocles.

90. Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a

semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza.

91. A tudo isto é preciso atender, e mais ainda às regras concernentes às sensações que necessariamente acompanham a poesia, pois também por este lado muitos erros se cometem. De tal assunto, porém, bastante tratei nos escritos publicados.

XVI

Reconhecimento: classificação de reconhecimentos.

92. Que seja o reconhecimento, dissemo-lo antes; mas de reconhecimentos há várias espécies.

93. A primeira e de todas a menos artística, se bem que a mais usada, por incapacidade [inventiva do poeta], é a que se efetua por sinais. Dos sinais, uns são congênitos, como a "lança que em si trazem os Filhos da Terra", ou as estrelas no Tiestes de Cárcino; outros são adquiridos e, ou se encontram no corpo, como as cicatrizes, ou fora do corpo, como os colares ou aquela cestinha, mediante a qual se dá o reconhecimento na Tiro. Mas também destes sinais menos artísticos se pode fazer melhor ou pior uso; assim, Ulisses foi reconhecido de uma maneira pela ama, e de outra pelos porquinhos. Na verdade, são estes sinais, usados como meio de persuasão, os menos artísticos; portanto, e em geral, todos os reconhecimentos congêneres. Melhores são os que resultam de uma peripécia, como o reconhecimento na cena do Banho.

94. Em segundo lugar vem o reconhecimento urdido pelo poeta, e que, por isso mesmo, também não é artístico. Exemplo: o modo como Orestes, na Ifigênia, se dá a conhecer; pois enquanto Ifigênia é reconhecida pelo envio da carta, diz Orestes o que o poeta quer que ele diga, e não o que o mito exige. Pelo que cai tal reconhecimento no erro supramencionado, pois o mesmo aconteceria se Orestes levasse em si qualquer sinal. E outro tanto se diria da "voz da lançadeira" no Tereu de Sófocles.

95. A terceira espécie de reconhecimento efetua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista, como nos Cipriotas de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa a Alcínoo, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram.

96. A quarta espécie de reconhecimento provém de um silogismo, como nas Coéforas, pelo seguinte raciocínio: alguém chegou, que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes. Reconhecimento por silogismo é também aquele inventado pelo sofista Políido para a Ifigênia, porque verossímil seria Orestes discorrer que, se a irmã tinha sido sacrificada, também ele o havia de ser. Outro exemplo é o reconhecimento do Tideu de Teodectes, em que o pai diz: "Venho para salvar meu filho e eu próprio devo morrer". Outro exemplo, ainda, o das Fineidas, em que, vendo elas o lugar, compreenderam seu destino, concluindo que nesse lugar morreriam, porque ali foram expostas.

97. Mas também há o reconhecimento combinado com um paralogismo da parte dos espectadores. Por exemplo, no Ulisses, Falso Mensageiro: [que Ulisses seja o único que pode tender o arco, e nenhum outro senão ele, tal é a ficção e hipótese do poeta, ainda que] em certo momento do drama Ulisses diga que reconheceu o arco sem o ter visto; ora, o supor que o reconhecimento de Ulisses se efetue deste modo, eis o paralogismo.

98. De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural, como é o caso do Édipo de Sófocles e da Ifigênia, porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta. Só os reconhecimentos desta espécie dispensam artifícios, sinais e colares. Em segundo lugar vêm os que provêm de um silogismo.

XVII

Exortações ao poeta trágico. Os episódios na tragédia e na epopeia.

99. Deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição. Que assim deve ser, assinala-o a censura em que incorre Cárcino: Anfiarau saía do templo, mas de tal não se apercebeu o poeta, porque não olhava a cena como espectador, e o público protestou porque o ofendia a contradição.

100. Deve também reproduzir [por si mesmo], tanto quanto possível, os gestos [das personagens]. Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que, naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens], vivem as mesmas paixões; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que o poetar é conforme a seres bem-dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatava.

101. Quanto aos argumentos, quer os que já tenham sido tratados, quer os que ele próprio invente, deve o poeta [dispô-los assim em termos gerais] e só depois introduzir os episódios e dar-lhes a conveniente extensão.

102. Que entendo por este "[dispô-los] assim [em termos gerais]", vou mostrá-lo com o exemplo da Ifigênia. Certa donzela, no momento de ser sacrificada, desaparece aos olhos dos sacrificadores e, transportada a terra estranha, onde era lei que os forasteiros fossem imolados aos deuses, aí foi investida do sacerdócio. Pelo tempo adiante, sucedeu que o irmão da sacerdotisa arribou àquela terra (que a ordem de vir a este lugar provenha da divindade, com que intenção a divindade o tenha feito, e para que fim ele tenha vindo, tudo isso cai fora do entrecho dramático). Chegado, é preso; mas, quando ia ser sacrificado, foi reconhecido (ou à maneira de Eurípides, ou à maneira de Polído, dizendo Crestes, como é plausível que o dissesse, que não só a irmã tivera de ser imolada, mas também ele o tinha de ser), e assim ficou salvo.

103. Depois disso, e uma vez denominadas as personagens,

desenvolvem-se os episódios. Estes devem ser conformes ao assunto, como, no caso de Orestes, o da loucura, pela qual foi capturado, e o da purificação, pela qual foi salvo.

104. Nos dramas os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopeia, que, por eles, adquire maior extensão. De fato, breve é o argumento da Odisseia: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria, e depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios.

XVIII

Nó e desenlace. Tipos de tragédia, classificação pela relação entre nó e desenlace. Estrutura da epopeia e da tragédia.

105. Em toda tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo, pois, que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim. Assim, no Linceu de Teodectes, constituem o nó todos os acontecimentos que precedem o rapto da criança, o mesmo rapto, e ainda a captura dos progenitores; e o desenlace vai da acusação de assassinio até o fim.

106. Há quatro tipos de tragédia, pois quatro são também as suas partes, como dissemos: a tragédia complexa, que consiste toda ela em peripécia e reconhecimento; a tragédia catastrófica, como as [do tipo] de Ajax e Íxion, a tragédia de caracteres, como as Ftiótidas e Peleu, e, em quarto lugar, as episódicas, como as Filhas de Fórcis, Prometeu e quantas se passam no Hades.

107. Os poetas devem esforçar-se o mais possível por reunir todos estes elementos, ou, se não todos, pelo menos os mais

importantes e a maior parte, dadas as críticas a que hoje estão sujeitos; porque, se os houve excelentes em cada parte constitutiva da tragédia, pretende-se que um poeta só haja de ultrapassar todos os bons poetas em sua peculiar excelência. Ora, o que é justo dizer é que, pelo mito, melhor que por outro elemento, se estabelece a igualdade ou a diferença entre as tragédias; e que são iguais quando o sejam o nó e o desenlace. Porém há muitos que bem tecem a intriga e mal a desenlaçam; o que importa é conjugar ambas as aptidões.

108. É pois necessário ter presente o que já por várias vezes dissemos, e não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Ilíada*. Na epopeia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém, enquanto nos dramas o resultado do desenvolvimento seria contrário à expectativa. Que bem o mostraram todos os poetas que quiseram incluir em uma tragédia todo o argumento da *Ruína de Tróia*, em vez de uma só parte, como o fez Eurípides [na *Hécuba*], ou toda a história de Níobe, contrariamente ao que fez Esquilo. Todos esses poetas falharam ou foram malsucedidos nos concursos, e o próprio Agatão falhou pelo mesmo defeito.

109. Quer nas tragédias com peripécia, quer nas episódicas, podem os poetas obter o desejado efeito mediante o maravilhoso, como no caso de um homem astuto, porém mau, que é enganado, como Sísifo, ou quando corajoso, mas injusto, é vencido — situações estas tanto mais trágicas e mais conformes ao sentido humano. Todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança.

110. O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides. Na maioria dos poetas, contudo, os corais tão pouco pertencem à tragédia em que se encontram como a qualquer outra, e por isso, desde o exemplo de Agatão, é costume cantar interlúdios nas tragédias. Mas que diferença haverá entre cantar interlúdios e

transpor de uma para outra tragédia recitativos ou episódios inteiros?

XIX

O pensamento. Modos da elocução.

111. Resta tratar da elocução e do pensamento, pois das outras partes da tragédia já falamos.

112. O que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.

113. Evidentemente, quando seja mister despertar as emoções de piedade e de terror, ou o crescimento de certas impressões, a aceitação de algo como verossímil, há que tratar os fatos segundo os mesmos princípios. Apenas com uma diferença: [na poesia], os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita, enquanto [na retórica] resultam da palavra de quem fala. Pois de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso?

114. Quanto à elocução, há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do ator e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais.

115. Assim, pelo conhecimento ou desconhecimento destas coisas, nenhuma censura digna de consideração se poderá enunciar contra o poeta como tal. Pois quem poderia crer que Homero haja incorrido na falta que lhe atribui Protágoras, como se, dizendo "canta, ó deusa, a ira. . . ", houvesse pronunciado uma ordem, querendo ele exprimir uma súplica? Com efeito, segundo Protágoras, o dizer que se faça ou se não faça uma coisa é uma ordem. Mas deixemos esta parte da questão, porque é alheia à poética.

A elocução. Partes da elocução.

116. Quanto à elocução, as seguintes são as suas partes: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, [artigo], flexão e proposição.

117. A letra é um som indivisível, não, porém qualquer som, mas apenas qual possa gerar um som composto; porque também os animais emitem sons indivisíveis e, contudo, a esses não os denomino letras.

118. As letras dividem-se em vogais, semivogais e mudas. Vogai é a letra de som audível sem encontro [dos lábios ou da língua]; semivogal, a que tem um som produzido por esse encontro, como o S e o P ; a muda, como o r ou o ^ , é a letra que necessita da língua ou dos lábios, mas que só vem a ser audível quando unida a uma vogai ou a uma semivogal. Depois, diferem as letras de cada um destes grupos pela conformação da boca na pronúncia, pelo lugar da boca em que se produz o som, e ainda conforme são ásperas ou brandas, longas ou breves, agudas, graves ou intermediárias; mas estas particularidades são da competência da métrica.

119. Sílaba é um som desprovido de significado próprio, constituído por muda e soante; efetivamente, as duas letras Γ/P produzem uma sílaba, seja sem A, seja com A, como na sílaba TPA. Mas também estas distinções pertencem à métrica.

120. Conjunção é palavra destituída de significado próprio, mas que não obsta nem contribui para que vários sons significativos componham uma única expressão significativa, e que se destina, por natureza, a estar nos extremos ou no meio, nunca, porém, no princípio de uma proposição, por exemplo: μέν, ντοί, δέ ou é um som desprovido de significado, cuja função é a de reproduzir um único som significativo, como αμφι, ιεπι e semelhantes; ou é um som não significativo que indica o início, o término ou a divisão no interior de uma proposição.

121. Nome é um som significativo, composto, sem determinação de tempo, que não tem nenhuma parte que, como parte do todo, seja significativa de per si; com efeito, nos nomes

duplos, não nos servimos de suas partes como se elas tivessem separadamente um significado; assim, no nome Θεοδῶρῷ, a parte δῶρῷ não tem significado.

122. Verbo é som composto, significativo, que exprime o tempo, e cujas partes, como as do nome, fora do conjunto não têm significado nenhum. Efetivamente, os nomes "homem" "branco" não exprimem o tempo, mas os verbos "anda", "andou" exprimem-no, o primeiro, o tempo presente, o segundo, o passado.

123. A flexão tanto pertence ao nome como ao verbo, e indica as relações de casos, como "deste", "a este", ou outras relações que tais; ou o singular e o plural, como "homens" e "homem"; ou os modos de expressão de quem fala, como a interrogação, o comando; efetivamente, "foi?", "vai!" são flexões do verbo segundo estas últimas espécies.

124. A proposição é som composto e significativo, do qual algumas partes são de per si significantes (porque nem todas as proposições se compõem de nomes e de verbos, mas pode haver também uma proposição sem verbo, como, por exemplo, a definição de homem; no entanto, deve conter sempre uma parte significativa). Exemplo de parte significativa é o nome "Cléon" na proposição "Cléon anda". Uma proposição pode ser uma de duas maneiras; ou porque indica uma só coisa, ou pelo liame que reúne muitas coisas, adunando-as. E assim, a Ilíada é uma pelo nexos que reúne as diversas partes; e a definição de homem, porque se refere a um só objeto.

XXI

A elocução poética.

125. Há duas espécies de nomes: simples e duplos. "Simples", denomino os que não são constituídos de partes significativas, como a palavra (terra); todos os outros são duplos. Estes, depois, ou são compostos de uma parte não significativa e de uma parte significativa; ou de partes ambas significativas (note-se, porém, que o ser ou não ser significativo não pertence às partes, consideradas dentro do nome). E também há nomes triplos, quádruplos, múltiplos,

como alguns usados entre os massaliotas: Ερμῶκαι κοῖξανος.

126. Cada nome, depois, ou é corrente, ou estrangeiro, ou metáfora, ou ornato, ou inventado, ou alongado, abreviado ou alterado.

127. Nome "corrente", chamo àquele de que ordinariamente se serve cada um de nós; "estrangeiro", aquele de que se servem os outros, e por isso é claro que o mesmo nome pode ser ao mesmo tempo estrangeiro e corrente, mas, como é natural, não para as mesmas pessoas; assim οἴϋννῶν para os cipriotas é de uso corrente, e para nós, estrangeiro.

128. A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.

129. Transporte do gênero para a espécie é o que se dá, por exemplo, na proposição "Aqui minha nave se deteve", pois o "estar ancorado" é uma espécie do gênero "deter-se". Transporte da espécie para o gênero, na proposição "Na verdade, milhares e milhares de gloriosos feitos Ulisses levou a cabo", porque "milhares e milhares" está por "muitos", e o poeta se serve destes termos específicos, em lugar do genérico "muitos". "Tendo-lhe esgotado a vida com seu bronze" e "cortando com o duro bronze" são exemplos de transporte de espécie para espécie. No primeiro, o poeta usou, em lugar de "cortar", "esgotar", e no segundo, em lugar de "esgotar", "cortar"; mas ambas as palavras especificam o "tirar a vida".

130. Digo que há analogia quando o segundo termo está para o primeiro na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto. E algumas vezes os poetas juntam o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Por exemplo, a "urna" está para "Dioniso", como o "escudo" para "Ares", e assim se dirá a urna "escudo de Dioniso", e o escudo, "urna de Ares". Também se dá a mesma relação, por um lado, entre a velhice e a vida e, por outro lado, entre a tarde e o dia; por isso a tarde será denominada "velhice do dia", ou, como Empédocles, dir-se-á a velhice "tarde da vida" ou "ocaso da vida". Por vezes falta algum dos quatro nomes na relação analógica, mas ainda assim se fará a metáfora. Por exemplo, "lançar a semente" diz-se "semear"; mas

não há palavra que designe "lançar a luz do sol", todavia esta ação tem a mesma relação com o sol que o semear com a semente; por isso se dirá "semeando uma chama criada pelo deus". Há outro modo de usar esta espécie de metáfora, o qual consiste em empregar o nome metafórico, negando, porém, alguma das suas qualidades próprias, como acontece se alguém chamar ao escudo, não a "urna de Ares", mas a "urna sem vinho".

131. [O ornato.....]

132. "Inventado" é o nome que ninguém usa, mas que o próprio poeta forjou; ao que parece, há algumas palavras deste gênero, como ἐρνυαῖς em vez de cornos, e ἀρητηρᾶ, por "sacerdote".

133. Há, depois, os nomes alongados ou abreviados. No primeiro caso, o nome tem uma vogal mais longa do que a própria, ou uma sílaba a mais; no segundo, é omitida uma parte da palavra. Alongada, por exemplo, é Ποληος, em vez de Πολεως, e Πηληιαδεω, em vez de Πηλειδον, nome abreviado e, por exemplo κρι, δω, οψ em μια γίνεται αμφοτερων οψ.

134. Alterado é o vocábulo do qual uma parte é mantida e outra transformada, como δεξιτερον por δεξιον, na frase: δεξιτερον κατα μειζον.

135. Considerados em si mesmos, os nomes ou são masculinos, ou femininos, ou de gênero intermédio. Masculinos são os que terminam em N ou P (ou Σ), ou em letra composta de Σ (duas são as letras deste tipo: ψ e Ξ); femininos, os que terminam em vogal sempre longa, com He Ω ou em vogal alongada A ; e assim, a soma das terminações masculinas e femininas vem a ser igual, porque as terminações em Ξ e ψ reduzem-se a uma só (com Σ). Nenhum nome termina em muda ou vogal breve. Três são os nomes terminados em I: μελι, κομμι πεπρι. Cinco terminam em Y: ΤΟ ΠΩΥ, ΤΟ Πᾶνν, ΤΟ γόνν, ΤΟ δόρν. Os nomes de gênero intermédio terminam do mesmo modo, e em N [e P] e Σ.

XXII

A elocução poética: críticas à elocução nos poemas homéricos.

136. Qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída por vocábulos correntes, como as composições de Cleofonte e Estênelo. Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos "peregrinos" entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente.

137. Mas a linguagem composta apenas de palavras deste gênero será enigma ou barbarismo; enigmático se o for só de metáforas, bárbara, se exclusivamente de vocábulos estrangeiros. Porque tal é a característica do enigma: coligindo absurdos, dizer coisas acertadas, o que se obtém, não quando se juntam nomes com o significado corrente, mas, sim, mediante as metáforas, como no verso vi um homem colando com fogo bronze noutro homem, e em outros semelhantes. E "bárbara" é a linguagem composta de nomes estrangeiros.

138. Necessária será, portanto, como que a mistura de toda espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falamos elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem a clareza.

139. Alongamentos e abreviamentos, alterações dos nomes contribuem em grande parte para a clareza e elevação do discurso; afastados da forma corrente e do uso vulgar, fazem esses nomes que a linguagem não seja banal, enquanto, pela parte que mantêm do uso vulgar, subsistirá a clareza.

140. Por conseguinte não têm razão os que representam semelhante maneira de falar e ridicularizam o poeta, como fez Euclides, o Ancião, que diz ser fácil o versificar desde que se conceda a liberdade de alongar arbitrariamente as palavras; o mesmo Euclides parodiou tais versos, em linguagem vulgar.

141. É certo que, pelo demasiado evidente destes modos, se incorre no ridículo, e, por outro lado, a moderação também é necessária nas outras partes do discurso; pois metáforas, estrangeirismos e outras espécies de nomes, impropriamente usados, produziram o mesmo resultado, se de propósito nos servíssemos deles para provocar o riso.

142. Mas quanto seja diferente o uso moderado dessas palavras, é o que facilmente se verifica na poesia épica, se inserirmos nos versos vocábulos correntes. Quanto a palavras estrangeiras, metáforas e outras espécies de nomes raros, ver-se-á que dizemos a verdade, se as substituirmos por palavras de uso comum. Por exemplo, Esquilo e Eurípedes compuseram o mesmo verso jâmbico, mas Eurípedes mudou um só vocábulo: pôs uma palavra estrangeira no lugar de uma palavra corrente, e assim fez um verso belo, ao passo que o de Ésquilo é verso medíocre. Com efeito, no Filoctetes, Ésquilo escrevera φαγεδαιυαυ < δ > ή μου σαρκας εσυιει e Eurípides, em lugar de εσυιει, pôs υοιναται. E assim também no verso νυν δε μ εων ὀλιγος τε, se alguém substituísse os vocábulos de uso comum, e dissesse νυν δε μ εων ὀλιγος τε κα. E neste outro: οἴτῃρον ἀεινέλιον κατατεις τε. da substituição resultaria οἴτῃρον ἰχθυόν κατὰ μικράν τε πρᾶπεξανν. E em vez de ήισνες δσοωσυ ήισνες βσοωσυ.

143. Arífrades, por seu turno, parodiava os trágicos por usarem eles expressões de que ninguém se serve na linguagem corrente, escrevendo por exemplo, δωματω απο, e não απο δσπτων, e οέdev, e ετην οέ νω, e Ἀχιλλέως νέρι, em vez de νερι Αχιλλεως. Mas o emprego destas locuções, ainda que elas se não encontrem na linguagem vulgar, dá elevação ao estilo, e isso não viu Arífrades.

144. Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças.

145. Dos vários nomes, os duplos são os mais apropriados aos ditirambos, os vocábulos estrangeiros aos versos heroicos, e as metáforas aos versos jâmbicos. Porém, nos versos heroicos, todas as espécies de vocábulos são utilizáveis; nos jâmbicos, ao invés, e porque neles se imita a linguagem corrente, mais convém os nomes que todos adotam na conversação, a saber, nomes correntes, metáforas e ornatos.

146. Basta o que dissemos, quanto à tragédia e à imitação que se efetua mediante ações.

A poesia épica e a poesia trágica. As mesmas leis regem a epopeia e a tragédia. Homero.

147. Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.

148. Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. Com efeito, a batalha naval de Sala-mina e a derrota dos cartagineses na Sicília desenvolveram-se contemporaneamente, sem que estas ações tendessem para o mesmo resultado; e, por outro lado, às vezes acontece que em tempos sucessivos um fato venha após outro, sem que de ambos resulte comum efeito. No entanto, a maioria dos poetas adota este procedimento.

149. Por isso, como já dissemos, também por este aspecto Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os outros poetas: não quis ele poetar toda a guerra de Tróia, se bem que ela tenha princípio e fim (o argumento teria resultado vasto em demasia e, portanto, não seria compreendido no conjunto; ou então, se fosse moderadamente extensa, também seria demasiado complexa pela variedade dos acontecimentos). Eis por que desses acontecimentos apenas tomou uma parte, e de muitos outros se serviu como episódios; assim, com o "Catálogo das Naves" e tantos outros que distribuiu pelo poema.

150. Os outros poetas, todavia, compuseram seus poemas ou acerca de uma pessoa, ou de uma época, ou de uma ação com muitas partes, como, por exemplo, o autor dos Cantos Cíprios e da Pequena Ilíada. Por isso, enquanto da Ilíada e da Odisseia não é possível extrair, de cada uma delas, senão uma tragédia, ou duas,

quando muito, dos Cantos Cíprios, ao invés, muitas se podem tirar, e da Pequena Ilíada, mais de oito: Juízo das Armas, Filoctetes, Neoptólemo, Eurípilo, Ulisses Mendigo, Lacedemônias, Ruína de Tróia, Partida das Naves, Símon e Troianas.

XXIV

Diferença entre a epopeia e a tragédia quanto a episódios e extensão.

151. As mesmas espécies que a tragédia deve apresentar a epopeia, a qual, portanto, será simples ou complexa, ou de caracteres, ou catastrófica; e as mesmas devem ser as suas partes, exceto melopeia e espetáculo cênico. Efetivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos, as peripécias e as catástrofes, assim como a beleza de pensamento e de elocução, coisas estas de que Homero se serviu de modo conveniente. De tal maneira são constituídos os seus poemas, que a Ilíada é simples (episódica) e catastrófica, e a Odisseia, complexa (toda ela é reconhecimentos) e de caracteres; além de que, em pensamento e elocução, superam todos os demais poemas.

152. Mas diferem a epopeia e a tragédia pela extensão e pela métrica.

153. Quanto à extensão, justo limite é o que indicamos: a apreensibilidade do conjunto, de princípio a fim da composição. Mas, para não exceder tal limite, deveria a estrutura dos poemas ser menos vasta do que a das antigas epopeias, e assumir a extensão que todas juntas têm as tragédias representadas num só espetáculo. Para aumentar a extensão, possui a epopeia uma importante particularidade. Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopeia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque, do

semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias.

154. Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heroico o único adequado à epopeia; efetivamente, se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heroico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heroico é o mais grave e o mais amplo, e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a acolher vocábulos raros e metafóricos (também por este aspecto a imitação narrativa supera as outras). Pelo contrário, são o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico mais movimentados: este convém à dança, e aquele à ação. Empreendendo, pois, misturar versos de toda casta, como o fez Querémon, extravagante seria o resultado; eis por que ninguém se serviu nunca de verso que não fosse o heroico para compor um poema extenso. Como dissemos, a própria natureza nos ensinou a escolher o metro adequado.

155. Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em pessoa na declamação, e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve introito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada — nenhuma sem caráter, todas as que o têm.

156. O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso. Em cena, ridícula resultaria a perseguição de Heitor: os guerreiros que se detêm e o não perseguem, e [Aquiles] que lhes faz sinal para que assim se quedem. Mas, na epopeia, tudo passa despercebido. Grato, porém, é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que mais interesse.

157. Aos outros poetas também Homero ensinou o modo de dizer o que é falso — refiro-me ao paralogismo. Porque os homens

creem que, quando do existir ou produzir-se alguma coisa resulta o produzir-se outra, também da existência da última se há de seguir a existência ou produção da primeira. Isto, porém, é falso. No entanto, se há um antecedente falso e um consequente que existe ou se produz sempre que o antecedente seja verdadeiro, nós reunimo-los; porque o saber que o segundo é verdadeiro leva a nossa mente à arbitrária conclusão de que verdadeiro seja também o primeiro. Exemplo de paralogismo tal é a cena do Banho.

158. De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis; contudo, não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais; preferível seria que nada houvesse de irracional, ou, pelo menos, que o irracional apenas tivesse lugar fora da representação, como, por exemplo, a ignorância de Édipo quanto à morte de Laio; e não dentro do próprio drama, como a descrição dos Jogos Píticos, na Electra, ou a personagem que, nos Misios, vinda de Tegéia para a Mísia, não diz palavra. Ridículo é, pois, declarar que sem irracional não subsistiria o mito; em primeiro lugar, nem tais mitos se deveriam compor; mas, se um poeta os fizer de modo que pareçam razoáveis, esses ainda serão admissíveis, ainda que absurdos. Na verdade, tudo quanto de irracional acontece no desembarque de Ulisses inaceitável seria, em obra de mau poeta; os absurdos, porém, Homero os ocultou sob primores de beleza.

159. Importa, por conseguinte, aplicar os maiores esforços no embelezamento da linguagem, mas só nas partes desprovidas de ação, de caracteres e de pensamento: uma elocução deslumbrante ofuscaria caracteres e pensamento.

XXV

Problemas críticos.

160. Assunto esclarecido será o dos problemas e soluções, de quantas e quais as suas formas, se o encararmos do modo seguinte.

161. O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos:

coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta.

162. Acresce ainda que não é igual o critério de correção na poética e na política, e, semelhantemente, o de qualquer outra arte, em confronto com a poesia. Na arte poética, erros de duas espécies se podem dar: essenciais ou acidentais. Portanto, se propostos tais objetos, a imitação resulta deficiente por incapacidade do poeta, o erro é intrínseco à própria poesia; se, pelo contrário, o defeito consiste apenas em não haver concebido corretamente o objeto da imitação — como querendo imitar um cavalo que movesse a um tempo as duas patas do lado direito — o erro não é intrínseco à poesia, como o não é qualquer que se cometa relativamente a uma arte particular (medicina ou outra), ou quando se representam coisas impossíveis.

163. Importa, por conseguinte, resolver as críticas que os problemas contêm, considerando-as dos pontos de vista precedentes.

164. Primeiro, vejamos as críticas respeitantes à própria arte. O poeta representou impossíveis. É um erro — desculpável, contudo, se atingiu a finalidade própria da poesia (da finalidade já falamos), e se, de tal maneira, resultou mais impressionante essa parte do poema, ou outra qualquer. Exemplo: a perseguição de Heitor. Mas, caso possa atingir mais ou menos a mesma finalidade, respeitando as regras da arte, o erro é injustificável, porque, sendo possível, não deveria haver erro nenhum.

165. Mas então vejamos: será o erro cometido daqueles que ofendem a essência da arte, ou não será antes um erro acidental à poesia? Pois falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico.

166. Além disso, quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são. E depois caberia ainda responder: os poetas

representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenófanés; no entanto, assim as contam os homens.

167. Outros casos há que os poetas referem não como sendo o melhor, mas como o que fora outrora; assim, quando se diz das armas: "as lanças erguidas sobre os contos"; então, vigorava o uso que os ilírios mantêm ainda.

168. Para reconhecer se bem ou mal falou ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou o ato não sejam exclusivamente considerados na sua elevação ou baixeza; é preciso também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para quê, se para obter maior bem ou para evitar mal maior.

169. Outras dificuldades se resolvem, bem considerada a elocução. Assim, a daquela passagem: "os machos primeiro...", porque não queria o poeta falar de "machos" mas de "sentinelas"; e assim, de Dólon, dizendo o poeta: "mau ele era de aspecto ", não entende, por isso, que disforme era o corpo dele, mas apenas "feio de rosto"; efetivamente, dizem os de Creta "belo de aspecto" por "rosto belo". E, "mistura mais forte ", deve ser entendido não como "servir mais puro", como se de beberrões se tratasse, mas de "servir mais depressa".

170. Outras palavras se dizem metaforicamente. Por exemplo: "Todos, deuses e homens, dormiam ainda, pela noite alta", diz o poeta, e logo a seguir: "quando lançava os olhos sobre a planície de Tróia [admirava] o tumultuoso som das flautas e das siringes". É que "todos" está por "muitos" metaforicamente, porque "todos" é uma espécie de "muitos". Também "só ela [está] excluída [de banhar-se no Oceano]" há de entender-se como metáfora: "só" está por "o mais conhecido".

171. Com a prosódia resolvem-se outras dificuldades; assim explicava Hípias de Taso aquele "glória nós lhe daremos" e "parte do qual apodrece com a chuva".

172. Outras por diérese, como os versos de Empédocles: "Mas depressa se tornaram mortais [as coisas antes imortais, e misturadas, as que antes eram [simples. ..]"

173. E outras por anfibolia: "a maior parte da noite passou ", em

que "maior parte" tem duplo sentido.

174. Enfim, outras se explicam por usos da linguagem. À mistura de água e vinho chamam "vinho", e assim, disse Homero: "cnêmide de recém-elaborado estanho"; e porque se dá o nome de "elaboradores de estanho" aos que trabalham o ferro, assim ele disse também de Ganimedes: "que a Zeus servia vinho. . .", se bem que os deuses não bebam vinho. Mas isto também se poderia explicar por uso metafórico.

175. Se o (nome) contém uma significação contraditória, é mister procurar quantos significados ele pode assumir na frase em questão. Por exemplo, em "aqui se deteve a brônzea lança", importa verificar de quantas maneiras pode ser entendido o "ali haver parado". A consideração das várias possibilidades [significativas] é procedimento oposto àquele de que fala Glauco. Alguns críticos partem de prevenida e absurda opinião, depois raciocinam concluindo pela censura, como se o poeta tivesse pensado algo de contraditório ao pressuposto deles. E o que se verifica a propósito de Icário: supondo-se que ele fosse lacedemônio, logo se concluiu que era absurdo Telêmaco não o haver encontrado quando chegou a Esparta. Talvez, porém, o caso se passasse como referem os cefalênios: que, tendo Ulisses contraído núpcias na terra deles, o nome do herói seja Icádio, e não Icário. É, pois, verossímil que o problema nasça de um erro.

176. Em suma, o absurdo deve ser considerado, ou em relação à poesia, ou ao melhor, ou à opinião comum.

177. Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses, porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que às vezes irracional parece o que o não é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem. Expressões aparentemente contraditórias, importa examiná-las como nas refutações dialéticas; verificar se do mesmo se trata, na mesma relação e no mesmo sentido; e analogamente, se o poeta cai em contradição com o que ele próprio diz, ou com o que, sobre o que ele diz, pensa uma mente sã.

178. Censuras por absurdo ou malvadez só são justas quando o poeta, sem necessidade, usa do irracional, como Eurípides na intervenção de Egeu, ou de maldade, como Menelau, no Orestes.

179. As críticas resumem-se, pois, a cinco espécies: ou porque [as representações] são impossíveis, ou irracionais, ou imorais, ou contraditórias, ou contrárias às regras da arte. As soluções devem reduzir-se aos argumentos indicados, e são doze.

XXVI

A epopeia e a tragédia. A tragédia supera a epopeia.

180. E agora poder-se-ia perguntar qual seja superior, se a imitação épica ou a imitação trágica.

181. Se é melhor a menos vulgar, e tal é a arte que a melhores espectadores se dirige, decerto que vulgar é aquela que tudo imita. Efetivamente, pela rudeza de um público que, sem mais, não entenderia a representação, entregam-se os atores a toda casta de movimentos, como o fazem os maus flautistas, que rodopiam, querendo imitar o lançamento do disco, ou arrastam o corifeu, quando representam a Cila. A tragédia teria pois o defeito que os antigos atores atribuem aos da sucessiva geração — defeito pelo qual Minisco apelidava Calípides de "macaco", devido à sua exagerada gesticulação; e o mesmo se dizia de Píndaro. Como estes atores vulgares estão para os primeiros, assim toda a arte dramática [estaria] para a epopeia. Dizem que a epopeia se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior.

182. Em primeiro lugar, digamos que tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosítrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponte. E depois, que nem toda espécie de gesticulação é de reprovar, se não reprovamos a dança, mas tão-somente a dos maus atores — que tal se repreendia em Calípides, e agora nos que parecem imitar os meneios de mulheres ordinárias. Acresce ainda que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a

movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutros aspectos a tragédia supera a epopeia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente.

183. Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado que o difuso por largo tempo; imagine-se, por exemplo, o efeito que produziria o Édipo de Sófocles em igual número de versos que a Ilíada). Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária (demonstra-o a possibilidade de extrair tragédias de qualquer epopeia), e, portanto, se pretendessem eles compor uma epopeia [com argumento em] um único mito trágico, se quisessem ser concisos, mesquinho resultaria o poema, se quisessem conformar-se às dimensões épicas, resultaria prolixo. Quando falo de poesia épica como constituída de múltiplas ações, refiro-me a poemas quais a Ilíada e a Odisseia, com várias partes, extensas todas elas (se bem que estes dois poemas sejam de composição quase perfeita e, tanto quanto possível, imitações de uma ação única).

184. Por consequência, se a tragédia é superior por todas estas vantagens e porque melhor consegue o efeito específico da arte (posto que o poeta nenhum deve tirar da sua arte que não seja o indicado), é claro que supera a epopeia e, melhor que esta, atinge a sua finalidade.

185. Falamos pois da tragédia e da epopeia, delas mesmas e das suas espécies e partes, número e diferenças dessas partes, das causas pelas quais resulta boa ou má a poesia, das críticas e respectivas soluções. Dos jambos e da comédia. . .

COMENTÁRIOS

CAP. I

§1. Hesitam tradutores e comentadores quanto à palavra *poietiké*. Trata-se de "poesia" ou de (arte) "poética"? Bonitz (p. 610 a) assinala a sinonímia; Gudeman (p.75) repele a versão "*Dichtkunst*", que "não daria sentido tolerável"; Rostagni aduz que "poética", em Aristóteles, é sempre um abstrato (arte da poesia) e "poesia", sempre um concreto (criação poética). Mas a questão é de somenos, quando se entenda que Aristóteles, no seu tempo, tinha de propor a equação "poesia = arte poética", e não podemos atribuir-lhe anacronicamente o vago sentido em que hoje se, diria, por exemplo, "there is more poetry in one short piece of Eliot than in all of Wordsworth" (Else, *Poetics*, p. 4). — [dela mesma], da poesia ou da (arte) poética, no seu todo, genericamente; a seguir virão as suas espécies: epopeia, tragédia, comédia, ditirambo (e nômico, em 47 a 13). Mais tarde tratará dos poetas; isto é, após a *ars* (caps. I-XII), o *artifex* (caps. XIII-XXV). [efetividade] ou potencialidade, que, uma vez atualizada em cada uma das espécies de poesia, vem a constituir o *érgon*, ou o "efeito" que lhe é próprio; na tragédia, este será o prazer resultante da imitação de casos que suscitam terror e piedade (53 a 1). [quantos [refere-se às partes quantitativas, mencionadas no capítulo XII; [quais], às partes ou elementos qualitativos, enumerados no capítulo VI: mito, caráter, pensamento, elocução; melopeia e espetáculo. Mas, em primeiro lugar, vem a "composição dos atos" (mito, intriga), pois o mito é "como que a alma (da tragédia", 50 a 37), a finalidade, o princípio, o elemento mais importantes (cf. índice Analítico, s. v. MITO). [tudo quanto pertence a esta indagação] alude à matéria dos capítulos III-V e XIX-XX, que "margina" o núcleo da obra (teoria da arte poética), com algumas considerações acerca de história literária e crítica verbal, [começando. . . pelas coisas primeiras] é expressão quase formular em Aristóteles (Gudeman, p. 78): a indagação ("*méthodos*") procede naturalmente do geral para o particular (cf. *Argumentos Sof.*, I, p. 164 a 23; *Fis.*, I 7, p. 189 b 3 1; *Ger. Anim.*, I 8, p. 325 a 2, II 4, p. 737 b 25, etc. "coisas primeiras", o mais importante, é a

causa final — a própria imitação —, sobre a qual, efetivamente, A. vai discorrer nos cinco primeiros capítulos da Poética.

§2. Da enumeração das espécies ou formas de poesia: epopeia, tragédia, comédia, ditirambo (no final do capítulo, A. acrescenta o nomos), é excluído o lirismo, porque este entraria mais propriamente no campo da arte musical. Mas o ditirambo, entoado ao som do aulós, e o nomos, acompanhado pela kithára, haviam assumido no século IV o caráter dramático que reconhecemos, já bem desenvolvido, nos poemas de Timóteo (cf. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, vol. III, Lond. 1945, pp. 280 ss.) e Filóxeno (ibid., pp. 340 ss.) e, em germe, no Teseu de Baquilides (ibid., pp. 99 ss.); cf. Gudeman, p. 79. Por isso, [a maior parte da aulética e da citarística] vem juntar-se, aqui, à tragédia e à comédia, só ficando à parte as espécies líricas puramente musicais, ou as que o teriam sido, antes de assumirem as características dramáticas de que se revestiram talvez por influência da tragédia. Em todo o caso, não é este ditirambo "moderno" o que teria dado origem à tragédia (cf. cap. IV, p. 49 a 9, coment. ao § 20). [por três aspectos]: sendo a poesia, geral ou genericamente, imitação, diferem as suas espécies em conformidade com os aspectos sob os quais se considerem e distingam as ações imitativas: o imitador imita ou 1) com meios diversos, ou 2) coisas diversas, ou 3) de modo diverso. O resto do cap. I será dedicado aos meios; o II tratará dos objetos, e o III dos modos. Aristóteles analisa o conceito de imitação artística, seguindo uma escala hierárquica ascendente, começando pelo elemento distintivo mais material e menos significativo, e terminando pelo menos material e mais importante (Else, 17). O final da frase [e não do mesmo modo] seria um pleonasmo típico de A. (Rostagni ad locum) ou, mais provavelmente, o "não do mesmo modo" relacionar-se-ia com cada uma das três "diferenças", e não apenas com a última (Gudeman).

§3. A primeira diferença é introduzida por uma comparação: tal como os artistas plásticos — pintores e escultores (não esqueçamos que a escultura na Grécia era colorida!) — se servem de cores e figuras. . . assim poetas, músicos e dançarinos usam o ritmo, a harmonia e a linguagem. Mas no primeiro termo da comparação também há outros imitadores: aqueles que imitam com a voz.

Pareceria, por conseguinte, que já aí estão implicitamente contidas todas as artes da palavra, quer as que se servem apenas da linguagem, e que são as artes "anônimas" de 47 b 2 (poesia épica e dramática), quer as que usam linguagem e harmonia conjuntamente (poesia lírica). Os comentadores (Gudeman, Else) lembram, a propósito, algumas palavras esclarecedoras da Retórica, sobretudo III 1, p. 1404 a 21, que menciona a *hypókrisis* (arte do ator) em termos "which are strongly reminiscent of our passage" (Else, 20): "Como era natural, foram os poetas quem primeiro se ocupou da questão, dado que as palavras são uma imitação. Daí procedem igualmente técnicas: a do rapsodo, do comediante (*hypokritiké*) e outras" (trad. de A. Pinto de Carvalho). Portanto, as artes comparadas — imitação com cores e figuras e imitação com a voz (não com a linguagem, mas só com o "suporte sonoro" do *lógos*) — encontram-se juntas, de um lado, e, do lado oposto, só a arte "até hoje inominada" da imitação pela palavra. Em suma, na opinião, bastante plausível, de Else, Aristóteles teria estabelecido aqui, "pela primeira vez, na Grécia clássica, uma parcial distinção entre poesia e música" (Else, p. 37). Mas é claro que esta interpretação só é viável se suprimirmos a interpunção forte, tradicional, entre os dois parágrafos (na nossa versão, entre 47 a 17 e 47 a 27), e o texto traduzido possa decorrer aproximadamente do seguinte modo (efetivamente, a tradução de Else): Primeiro, do mesmo modo como alguns também imitam muitas coisas, fazendo imagens delas com cores e figuras — uns por arte, outros por hábito ou rotina — enquanto outros o fazem com a voz, assim, no caso das supramencionadas artes, todas elas realizam a imitação por meio do ritmo, linguagem e melodia, mas usando as (duas) últimas, separada ou conjuntamente: por exemplo, a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica, usando só do ritmo e da melodia [e a arte dos dançarinos (imita) usando apenas o ritmo, sem melodia; porque também estes, por meio de seus ritmos, incorporados em figuras-de-dança, imitam caracteres, experiências e ações], e a outra [epopeia], usando só prosa ou versos [sem música], e, no último caso, misturando versos ou servindo-se de alguns de particular espécie: [uma arte] que acontece ser anônima até à presente data.

§ 4. [mimos de Sófron e Xenarco] (cf. índice Onomástico, s. vv. SÕFRON e SOCRÁTICOS (diálogos) —). Nesta passagem deparam-se nas indiscutíveis reminiscências do diálogo Dos Poetas, que Ateneu (XI, p. 505 C = Arist. frg. 72, Rose [Dos Poetas, frg. 3, Ross]) cita deste modo: "Portanto, não podemos negar que mesmo os chamados mimos de Sófron, que não foram compostos em verso, sejam diálogos (lógous), ou que os diálogos de Alexâmeno de Teo, os primeiros diálogos socráticos que se escreveram, sejam imitações, e, assim, o sapientíssimo Aristóteles expressamente declara que Alexâmeno escreveu diálogos antes de Platão". E Diógenes Laércio (III 48, 32): "Dizem que foi Zenão de Eléia o primeiro que escreveu diálogos. Mas, segundo Favorino, em suas Memorabilia, assevera Aristóteles no diálogo Dos Poetas que (o primeiro) foi Alexâmeno de Teo. Ao que me parece, todavia, foi Platão quem levou à perfeição esta forma literária, pelo que justamente mereceria o primeiro lugar, quer pela invenção (do gênero), quer pela beleza (que lhe conferiu)". A maioria dos comentadores da Poética (Rostagni, Gudeman, Else) denunciam nestes fragmentos a mal disfarçada polêmica de A. contra Platão, e a ironia com que o discípulo insinua que também o Mestre, grande artista e exímio imitador, devia ser excluído da sua República, em que não dera lugar para os poetas dramáticos. Na verdade, a polêmica seria evidente no diálogo Dos Poetas, em que A. parece haver chegado a afirmar que Platão nem sequer fora o inventor do gênero. Mas a lição incomparavelmente mais importante, tanto nesta passagem como no cap. IX, é a independência do conteúdo poético em relação à forma métrica e, por conseguinte, a indistinção formal entre prosa e verso, que vêm a subordinar-se, ambos, à essência imitativa da poesia.

§5. Do que precede também resulta a subsequente alusão a Empédocles [...nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificacão]. Trata-se de outra reminiscência do diálogo Dos Poetas: "Aristóteles... no diálogo Dos Poetas, diz que Empédocles foi homérico; hábil na elocução, grande nas metáforas e em todos os outros meios de que se serve a poesia. . ." (Dióg. Laérc. VIII 57 = Arist. frg. 70 Rose = Dos Poetas, frg. 2, Ross). Houve, naturalmente, quem visse flagrante contradição entre estas

duas referências de A. a Empédocles, e, por conseguinte, mais um sinal de que o Estagirita alterara profundamente o seu conceito de poesia, no tempo que separa a publicação do diálogo de juventude e a redação do livro acroamático. Mas a contradição dissolve-se de pronto, se considerarmos que, na referência de Diógenes Laércio, o elogio que A. faz a Empédocles incide apenas na elocução, somente no estilo, e, portanto, na Poética vem a dizer o mesmo que dizia no Dos Poetas, *from the negative side*"(Else, 51). Não há que negar, todavia, que o juízo negativo, no que concerne à autêntica poesia que resplandece nas obras de Empédocles, revela a própria limitação das poéticas antigas e, em particular, da poética de Aristóteles, ao cingir a arte à "mimese da ação de agentes humanos". Em todo o caso, não há dúvida de que Empédocles mereceu a Aristóteles especialíssimo interesse, como o prova o elevado número de citações e alusões a seus poemas, em todo o Corpus Aristotelicum. A título de curiosidade, referimos a estatística que Else (p. 50, n.º 194) extrai do Index de Bonitz: Empédocles 133 linhas de referências, Homero 125 (mas muito mais referências individuais), Eurípides 52, Sófocles 27, Hesíodo 20, Epicarmo 11, Ésquilo 9, Píndaro 4, Arquíloco 4, Safo 3, Alceu 2; quanto a filósofos: Platão 217, Pitágoras e pitagóricos 109, Heráclito 33, Parmênides 20, Xenófanos 14. Como se verifica, Empédocles só é ultrapassado por Homero e Platão. Aliás, o juízo de Aristóteles sobre Empédocles, como muito bem observa o mesmo comentador, também poderia ter resultado por uma explicável reação do filósofo contra o evidente abuso do didatismo poético na Grécia.

§6. Nas duas primeiras, ditrambo e nomos, os três meios (ritmo, canto e metro) são usados ao mesmo tempo através do poema inteiro; ao passo que, na tragédia e na comédia, o canto só intervém nas partes líricas, nos corais.

CAP. II

§7. Else (p. 69) faz notar que, "excluindo Aristóteles firmemente qualquer interesse primário pelo caráter" — o que é evidente noutras passagens da Poética, por exemplo, em 50 a 16: "na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas

assumem caracteres para que efetuem a ação"—, as primeiras linhas do capítulo deveriam entender-se e traduzir-se do modo seguinte: "E como os imitadores imitam homens em ação (práttontas), e tais pessoas são necessariamente indivíduos de alto ou baixo caráter — porque eles, e eles somente (isto é, os "homens em ação") quase sempre desenvolvem caracteres definidos [. . .]; eles (os imitadores) imitam homens ou acima ou abaixo da média [. . .], como o fazem os pintores. Pois Polignoto pintava indivíduos melhores que a média, e Pauson, pessoas que eram piores, [. . .] ... "Entre as palavras da versão de Else, não inscrevemos as três expressões parentéticas [. . .], que, na nossa tradução, vêm a ser: 1) [e quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude] , 2) [ou iguais a nós], 3) [Dionísio representava-os semelhantes a nós]. Na primeira, já Gudeman (p. 461, Apêndice Crítico) suspeitava da interpolação de uma nota marginal ("ethischen Gemeinplatz "); Else (p.69 ss.) também suspeita das duas seguintes, e, ao que nos parece, com bem fundamentados motivos; sendo o primeiro e principal o fato de em todo o texto da Poética não haver outro lugar em que se desenvolva (ou onde se aluda sequer) a parte da doutrina que devia incidir sobre a imitação de pessoas "iguais ou semelhantes a nós". A. ou tratará (no I Livro) da imitação da ação de homens superiores (tragédia e epopeia), ou (no II Livro) da imitação da ação de homens inferiores a nós ou abaixo da média. Assim sendo, ou Dionísio é o pintor mencionado por Eliano (Var. Hist., IV 3), como contemporâneo de Polignoto, que imitava as obras deste, "com precisão, mas sem grandeza", ou é o pintor citado por Plínio (Hist. Nat., 35, 148), o 'anthropographus " que viveu em Roma, no tempo da juventude de Varrão (ca. 100 a.C). No segundo caso, a interpolação seria evidente. Se se trata do contemporâneo de Polignoto, as duas últimas passagens, presumivelmente interpoladas, poderiam não sê-lo, e o verdadeiro sentido da referência de A. a Dionísio seria, então, que a "semelhança" ou a "igualdade" diz respeito a uma deficiência da imitação, e não aos caracteres imitados. Acrescente-se que a referência a Cleófon, na Retórica (cf índice Onomástico, s. v.) depõe favoravelmente no sentido desta última interpretação. — A dicotomia [indivíduos de elevada ou de baixa índole] tem,

evidentemente, um significado moral; não, todavia, "no sentido platônico, e, muito menos, no sentido cristão" (Else, p. 77). No sentido grego clássico, a partir de Homero, os "homens de elevada índole" só podem ser os heróis, e os de baixa índole, a multidão.

§8. Cf. índice Onomástico, s. vv. CLEOFON, HEGEMON, NICOCARES, [ARGAS], TIMÓTEO, FILOXENO.

§9. Cf. anotação ao §7.

CAP. III

§ 10. Depois dos "meios" e dos "objetos", vêm os "modos" como se efetua a imitação. A divisão da poesia mimética em três gêneros: 1) narrativo (*diegmatikón*, ou *apaggeltikón*), 2) dramático (*dramatikón* ou *mimetikón*) e 3) misto ou comum (*miktán* ou *koinón*), tornou-se "clássica", mas, provavelmente, não antes da difusão das doutrinas peripatéticas. E certo que, antes de A., temos a tripartição platônica, que se desenvolve na República, III pp. 392a — 394d); mas, apesar de Finsler e Bywater, que não pouparam esforços e engenho para demonstrar os "plágios" de A., não é possível concluir que a teoria aristotélica se deve inteiramente ao ensino da Academia. Contra semelhante pressuposto, basta invocar o fato de A. incluir o gênero narrativo como parte da poesia mimética (cf. Gudeman ad locum, p. 104). Como dissemos, a classificação é unanimemente adotada pelos gramáticos antigos; cf., na Grécia, Proclo (Schol. Dionys. Thrax, p. 450, Hilg.) e o anônimo autor dos prolegomena a Hesíodo (p. 5, 8 Gaisford); e, em Roma, Diomedes (excerto de Varrão?): "poematos genera sunt tria: activum est vel imitativum quod Graeci drama-ticon vel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragoediae et comicae fabulae et prima bucolicon, aut enerrativum quod Graeci exegematicon vel apaggel-ticon appellant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent três libri Georgici et pars prima quarti, ita Lucretii carmina, aut commune vel mixtum, quod graece koinón vel miktón dicitur, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssia Homeri et Aeneis Vergilii" (cf. outros testemunhos em Gudeman, pp. 104-5, Else, pp. 98-99). No entanto, também há vestígios de uma

dipartição aristotélica (v. Traideiatactus Coislimianus, em Cantarella, Prolegomini, p. 33), sem o gênero misto ou comum.

§11. No texto do presente parágrafo, encontram-se sinais de um curioso litígio, decerto suscitado pelos brios patrióticos dos gramáticos de Atenas e do Peloponeso. A primeira frase [dizem também que usam o verbo drán. . . práttein]. É claro que A. não toma partido nem assume a responsabilidade das etimologias mencionadas em favor da origem dórica da comédia e da tragédia. [alguns] pode referir-se, como muitas vezes acontece em textos aristotélicos, a um só autor; e, como Gudeman o sugere (p. 10), não é impossível que, neste passo, o autor aludido seja Dicearco, o próprio discípulo de A., bem conhecido pelo seu patriotismo dórico, que demonstra nos fragmentos e nos testemunhos existentes acerca das suas obras (v. também Else, p. 108, n.º 51). Por outro lado, se é certo que, nesta passagem, também acodem algumas reminiscências da doutrina exposta no De Poetis — o que se deduziria do confronto destas linhas da Poética com um passo de Temístio (Orat. XXXVII, p. 337 B), referindo a mesma origem siciliana da comédia, e a mesma origem peloponesica da tragédia —, talvez A. pendesse realmente para não recusar toda a veracidade às pretensões dos dórios. Do lado de Atenas ou da Atica, os nomes que se opunham às reivindicações dóricas eram Téspis, para a invenção da tragédia, e Susárion, para a invenção da comédia (cf. Clem. Alex., Stromat., I 79, 1) embora este último não seja ático e possa ter sido um nome forjado para apoiar a tese da origem megarense da comédia, cujo campeão, segundo Wilamowitz, foi Diêuquidas de Mégara, contemporâneo de Aristóteles.

CAP. IV

§13. Depois de haver discorrido sobre as espécies, A. volta a falar do gênero, mais precisamente, das causas e da história da poesia como um todo. Em geral, portanto, as causas da poesia são duas. Qual seja a primeira; é o que se encontra claramente expresso no nosso texto: "o imitar é congênito no homem", isto é, faz parte da humana natureza, desde a primeira infância. Quanto à

segunda causa, hesitam os intérpretes entre a) o prazer que para todos nós resulta da contemplação do imitado (v. § 14) e b) a congenialidade, também humana, da harmonia e do ritmo (v. § 15). Optavam pelo primeiro membro da alternativa Petrus Victorius, no século XVI, Ritter, Bywater e Rostagni, desde o século XIX; e pelo segundo, Avicena e Averróis, na Idade Média, Sigonius no século XVI, Vahlen no século XIX, e, atualmente, Gudeman (p. 116) e Else (p. 127). Que a razão mais assiste a estes comentadores, é o que parece claro quando se lê desprevenidamente o início do §15 (p. 1448 b 20): o que é próprio da nossa natureza é: I) a imitação, II) a harmonia e o ritmo. Será que, como Gudeman pretende (p. 115), A. se propõe refutar, aqui, a teoria da inspiração, que "pairava" desde Homero, Hesíodo e Píndaro, com a invocação às Musas, quais fontes de criação poética, e que, mais tarde, Demócrito e Platão expressaram pela doutrina da "mania" poética e do "entusiasmo" infuso pelos deuses?

§ 14. Na verdade, A. insiste sobre a congenialidade da imitação, ao atribuir ideia lhe, por sua vez, uma causa intelectual: "o homem apreende por imitação as primeiras noções. . . (por isso) contemplamos com prazer as imagens mais exatas. . . causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens ". Nesta passagem da Poética, ecoam, sem dúvida, as primeiras palavras da Metafísica: "Todos os homens, por natureza, desejam conhecer. Sinal é a nossa afeição pela sensibilidade; pois as sensações nos aprazem por si mesmas, utilidade à parte, e, mais que todas as outras, as da vista ...", e, para além destas, as do Protético (v. frg. 7 Ross = lambl., Protrép. 7). Outro paralelo, lê-se na Retórica (I 11, p. 1371 b 4): "Além disso, sendo agradável aprender e admirar, tudo que a isto se refere desperta em nós o prazer, como, por exemplo, o que pertence ao domínio da imitação, como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra, tudo que é bem imitado, mesmo que o objeto imitado careça de encanto. De fato, não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto; daí resulta que aprendemos alguma coisa "(trad. de A. Pinto de Carvalho). Note-se que é no fim do mesmo capítulo da Retórica que A. se referirá ao que já escrevera na Arte Poética— [imagens

daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância . . . animais ferozes. . . cadáveres]: até ao século IV, não há vestígios de "arte" figurativa de tais temas; Else (p. 128) sugere "desenhos, modelos ou seções de animais e cadáveres humanos, isto é, reproduções usadas para ensino ou pesquisa biológica: equipamento de laboratório, não obras de arte".

§ 15. A segunda causa da poesia é que a harmonia e o ritmo são próprios da nossa natureza, correspondem a uma disposição psíquica natural do homem. Gudeman (p. 120) insiste, aqui, mais uma vez, na diferença entre Aristóteles e os que o precederam, especialmente Platão, no que parece, da parte do Estagirita, constituir decidida recusa às teorias da "inspiração" (cf. supra, coment. ao § 13). A sequência, efetivamente, decorre no mesmo sentido: "os (de entre os homens) mais naturalmente propensos (pephykótes prós autá) ... deram origem à poesia...". [...procedendo desde os mais toscos improvisos] prepara a teoria (ou a história?) da origem da tragédia em 1449 a 9 ss. (§ 20). [os metros são parte do ritmo]: "metros" equivale a "versos"; o ritmo é a totalidade do poema, e evidentemente os versos fazem parte, ou compõem, o ritmo.

§ 16. Por motivos que expõe às pp. 135 ss. e 143, Else desloca "não podemos, é certo ... poemas semelhantes" para o princípio do § 17. Com efeito, a deslocação "clarifica o argumento" deste parágrafo e do seguinte. Outra observação, mais importante, do mesmo comentador, é que a diversificação da poesia nas duas formas principais, que, como tragédia e como comédia, atingirão a plenitude no gênero, não poderia A. atribuí-la à "índole particular (dos poetas)". Sem dúvida, (dos poetas) não está no texto grego, e o "particular" ou o "inerente" pode referir ideias e à poesia, e não aos poetas. Neste caso, o início do parágrafo seria: "a poesia tomou diferentes formas segundo as diversas espécies de caráter que naturalmente" lhe "pertencem". [vitupérios ... hinos e encômios] são as duas espécies de "improvisos" (autoschediásmata) originários dos dois grandes gêneros de poesia mimética: comédia e tragédia, [poemas deste gênero.... antes de Homero]: já na Antiguidade se repartiam as opiniões acerca da existência de poesia antes de Homero; uns, com Horácio (ou a sua fonte) diziam "vixere fortes

ante Agamemnonem multa, sed omnes. . . urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro..." (Carm; IV 9, 25); outros, como Cícero: "nihil est enim simul et inventum et perfectum nec dubitari potest quin fuerint ante Homerum poetae"(Brut; 71). Hoje, efetivamente, a dúvida não é possível.

§ 17. [Margites]: v. Índice Onomástico, s. v. Quanto ao juízo de A. sobre Homero, como "supremo poeta no gênero sério", compare as diversas passagens da Poética (v. Índice Analítico, s. v, EPOPÉIA) em que A. a ele se refere, especialmente, cap. XXIV, p. 1 460 a 6 ss.

§ 18. Como veremos a seguir (coment. ao § 20, p. 1 449 a 9), os adversários da posição tradicional, quanto à historicidade das notícias de A. acerca da origem da tragédia no ditirambo satírico, têm de se lhe opor, com as melhores perspectivas de sucesso, principalmente no estudo crítico do próprio texto da Poética. Entre esses adversários, temos de contar, hoje, como dos mais lúcidos e intransigentes, o filólogo norte-americano que as mais das vezes citamos nestas anotações. Ora, ao que nos parece, é nesta passagem da Poética que a crítica de Else toca verdadeiramente no ponto crucial da questão. Não há dúvida de que, na opinião da maioria dos estudiosos, a paternidade espiritual do drama grego é por A. atribuída a Homero, nas poucas linhas do parágrafo anterior. Mas, pergunta Else (p. 146), qual é a exata relação entre essa "paternidade homérica", quanto à comédia e à tragédia, e a sequência imediata (§ 18, p. 1 449 a 1 ss.)? Que será feito dela, se tivermos de entender aquele "vindas à luz a tragédia e a comédia. . . " como o momento histórico em que se situam, na Grécia, as inovações de Arion ou de Téspis, e, na Sicília, as de Epicarmo? A não ser que admitamos, como E. Bethe (Homer, Dichtung und Sage, v. II), um Homero do século VI, é claro que o historiador da literatura grega terá, ou de desdenhar da "paternidade homérica" da tragédia e da comédia, ou da origem da tragédia no ditirambo satírico, por obra de Árion ou de Téspis, por isso que pelo menos dois séculos separam Homero dos "hipotéticos" criadores da poesia dramática. Neste ponto, temos de concordar com o comentador: o Homero do § 17 é o que trouxe "à luz a tragédia e a comédia" (§ 18).

§ 19. [já contém a perfeição dos seus princípios], isto é, se a

tendência para o "trágico", que se observa em Homero, teria chegado verdadeiramente a seu término natural, nos dramas escritos e representados.

§ 20. Quanto ao problema das origens históricas da tragédia, há quase um século que as soluções propostas não encontram outro princípio de classificação e enquadramento, que não seja o pró ou o contra a doutrina tão exasperadamente sintetizada nesta passagem da Poética de Aristóteles. Pronunciam-se pró Aristóteles, com reservas acerca de um ou de outro ponto (um, é a origem no "improviso dos solistas do ditirambo", outro, é a passagem pela fase satírica): Nietzsche, Wilamowitz, Haigh, Reisch, Flickinger, Kalinka, Pickard-Cambridge, Pohlenz, Tièche, Kranz, Ziegler, Brommer, Lesky Buschor, Rudberg e Lucas (cf Bibliografia). Sob o influxo das ideias de Frazer (e, em geral, das escolas histórico-etnológicas), e reinterpretando Heródoto V, 67, Ridgeway postula uma origem heroico-dionisíaca, recusando-se, contra Aristóteles, a admitir, como fase primordial, a passagem pelo satyrikón; seguem-no a maior ou menor distância e, por vezes, numa atitude de compromisso com a primeira tese, Nilsson, Terzaghi, Geffken, Cessi, Schmid, Peretti. Uma linha independente iniciou Dieterich, propondo a origem da tragédia nos rituais de "mistério". Nesta linha situa-se Cook. Também sob a influência de Frazer se mostra a teoria de Murray, reportando-se à paixão anual dos "deuses que morrem" (Nilsson e Farnell agrupam-se com Murray, defendendo a mesma origem no culto de Dioniso "melánaigis"), e quase o mesmo se diria de Untersteiner, Thomson e Jeanmaire; sobretudo do primeiro, na medida em que procura as raízes da tragédia no substrato mediterrâneo, pré-helênico. Enfim, afirmam que o problema das origens, sendo problema de substrato e de pré-história, não interessa diretamente ao estudo do gênero poético, como tal: Porzig, Del Grande, Howald, Cantarella e Perrotta. Posição extrema contra a divulgada interpretação do topo aristotélico assume Else em seus recentíssimos trabalhos. O problema é, como já o dissemos na Introdução, o de saber se gramáticos (escolistas e lexicógrafos) e outros escritores que se referem à origem da tragédia no drama satírico o fazem todos na sequência do Estagirita e de sua escola — o que teria por consequência o nosso dever de

eliminá-los como testemunhos diretos —, ou se algum desses testemunhos é independente de Aristóteles, ou ainda, quando verificada a dependência, se não haverá razão para aceitar a doutrina, como resultado da investigação de um historiador, ou para rejeitá-la, como hipótese de um teorizador. No entanto, a admissão do segundo membro desta alternativa ainda implica a necessidade de determinar algum motivo que coordene a hipótese aristotélica sobre a origem da tragédia, com a tese sobre a sua essência (Poét., cap. VI). Ele, como já o dissemos, representa, neste campo, a posição mais extremista: 'Aristotle's 'history' is in fact as much an a priori construction as anything in the preceding chapters" (p. 126), e mais adiante: "we shall find it salutary to be clear that chapter 4 is not a historical document but a summary of Aristotles thinking"(p.126-127), e para reforço do argumento cita em nota (p. 126, n.º7) o testemunho de Harold Cherniss, que em seu "epochal" Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy (Baltimore, 1935) bem conseguiu provar que a "história" da filosofia, delineada no I Livro da Metafísica, não passa de uma construção especulativa, embora admitindo ele (Else) que pelo menos a Poética está livre desse fator perturbante: a ideia implícita de que a filosofia aristotélica é a finalidade do desenvolvimento da filosofia grega, e que todos os antecessores de Aristóteles são peripatéticos balbuciantes. Quanto à historicidade da informação acerca da origem da tragédia, alguns filólogos contemporâneos (Nilsson, Pickard-Cambridge, Schmid, Peretti, Del Grande) o mais que concedem é que nela confluem as fontes documentárias e epigráficas do século V e uma reconstrução hipotética do gênero literário, efetuada em conformidade com uma teoria acerca da sua essência. O argumento favorito (Bywater, A 's. Poetics, p. 38: "It is clear from Aristotle's confession of ignorance as to comedy in 1449 a 37 that he knows more of the history of tragedy than he actually tells us, and that he is not aware of there being any serious lacuna in it") refuta-se precisamente pela falta de documentação para além dos últimos dois ou três anos do século VI. E, na verdade, não será fácil, nem como hipótese mais ou menos plausível, fazer recuar até à data remota em que teriam vivido Arion e Téspis a existência de informações semelhantes às dos arquivos atenienses, em que se

baseiam as notícias das Didascálias. Mas — e esta observação nos parece importante — a ausência de fontes documentárias não significa necessariamente que A. construa uma hipótese e, muito menos, que a transmita conscientemente, deliberadamente, como hipótese sua; não quer dizer, em suma, que A. não creia que as suas palavras não expressam o que se lhe afigura ter sido a verdadeira origem histórica dos gêneros dramáticos. Aliás, também é preciso lembrar que, à falta de fontes documentárias, A. dispunha de não poucos testemunhos indiretos, aqueles que se representam por escritos de antecessores e contemporâneos, preocupados com o mesmo problema. Obras tais, embora sem nome de autor, adivinham-se sob locuções como "os dórios", "os megarenses", "alguns do Peloponeso"; outras são conhecidas, se bem que a tradição as não tenha conservado (cf. Ziegler, col. 1906; Gudeman, p. 10). Concluindo: uma coisa é não saber o que fazer da história que A. nos relata; outra coisa é recusarmos ideia a aceitá-la como tal, por não saber o que fazer dela. Admitindo, porém, que A. nos ofereça, neste lugar, uma reconstrução do processo evolutivo da tragédia, ainda importaria determinar 1) quais as palavras que a exprimem, e 2) sobre que implícitos fundamentos poderia o filósofo ter baseado a sua hipótese. Quanto ao primeiro ponto, há que excluir, evidentemente, tudo quanto possa ser considerado como aristotélico, isto é, como expressão de um modo peculiar de apreender filosoficamente, tanto esta como outras matérias, em suma, o que é inerente ao "sistema". Não há dúvida (cf. por ex., Else, pp. 152-153) que, nesta categoria, podemos incluir: "nascida [a tragédia] de um princípio improvisado. . . pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava, [até que], passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, ao atingir a sua forma natural... o engenho natural [logo] encontrou o metro adequado ". Separada esta parte, no que resta ainda haverá, decerto, o que possa ser tido como dependente de documentação histórica ou como resultante do exame direto dos textos dos poemas dramáticos; e isso, sem dúvida, pode ser tudo o mais, com exceção, apenas, das seguintes palavras: a) [de um improvisado] dos solistas do ditirambo" e b) ". . .da elocução grotesca, [isto é], do [elemento] satírico"; c) "porque as suas composições

eram satíricas e mais afins à dança". A hipótese de A., pseudo historiador, residiria, pois, em uma única proposição, que expressaríamos mais ou menos do seguinte modo: "a tragédia teve origem no improviso de algum solista de coros de sátiros, que entoavam o ditirambo". Quanto ao segundo ponto (sobre que tácitos fundamentos poderia o filósofo ter baseado semelhante hipótese), eis um campo aberto às diversas conjecturas. Devemos acentuar, todavia, que, a este propósito, as conjecturas tanto podem servir para desacreditar a historicidade da notícia aristotélica, como, ao contrário, para desenvolver o que lá se encontra em germe, ou para preencher as suas manifestas lacunas. Noutros termos: tentar descobrir o fundamento da hipótese, supondo-a em desacordo com a verdadeira história da tragédia, equivale, de certo modo, a seguir *pari passu* o mesmo caminho que têm percorrido os filólogos e historiadores que se empenham em esclarecer as obscuridades de texto, supondo-o de acordo com a verdade histórica. Este caminho — que passa pela análise crítica dos outros testemunhos (acerca da obra de Árion, etimologias de TRAGOIDIA, comentários ao provérbio OUDÈN PRÓS TÒN DIÓNYSOΝ, Téspis, textos e monumentos referentes a sátiros e dramas satíricos) —já o percorremos nas poucas páginas da Introdução, dedicadas à origem da tragédia. Neste lugar, temos de nos ocupar com o próprio texto da Poética e das relações com o seu contexto. A posição mais extremista, que, repetimos, é a de Else, leva o arguto comentador a argumentar duas hipóteses. Uma é que a primeira referência ao *satyrikon* ([só quando se afastou] do [elemento] satírico) é uma interpolação sugerida pela segunda (porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança); e a suspeita de interpolação provém (na sequência do pressuposto fundamental, que é, por um lado, a ideia de que a tragédia, com a austeridade do seu estilo, não pode ter origem no "grotesco" de um coro de sátiros, e, por outro lado, a ideia da "paternidade homérica" do drama) da inegável dificuldade em achar, dentro do período, um ponto a que sintaticamente se possa ligar aquele "do [elemento] satírico". A outra hipótese é que, na segunda referência, "satírico" e "mais afins à dança" sejam sinônimos, expressões equivalentes. É como se Aristóteles escrevesse: "Antes de Téspis, a composição (musical)

era 'satírica' (isto é, viva, cheia de movimento) e adequada à dança". (Else, pág. 180.)

§21. Outra passagem (cf. § 23) que sugere quanta pesquisa histórica e erudita pressupõe a redação destas "notas de curso".

CAP. V

§22. O cap. V divide-se claramente em duas partes: a primeira (§§ 22 e 23) continua e termina o "histórico" iniciado no cap. III; e a segunda (§§ 24 ss.) inicia o estudo da poesia austera (tragédia e epopeia), que prosseguirá até o fim do livro. Em primeiro lugar, vem a definição da comédia, que, por um lado, se relaciona com o que já ficara exposto acerca do Margites (§ 16). e, por outro lado, complementa, por antecendência, digamos, a definição de todo o "dramático", dando aqui a definição de comédia, a que corresponde uma definição de tragédia, no princípio do cap. VI (§ 27). O paralelismo e o contraste entre os dois gêneros dramáticos exprimem-se pelo "anódino e inocente" da comédia, tacitamente oposto à "ação perniciosa e dolorosa" da catástrofe trágica (cap. XI 52 b 11, §64).

§23. A este "histórico" da comédia nos referimos já (coment. ao § 20). Para Else (pp. 189 ss.), que não aceita o argumento de Bywater, a expressão "desde o início " não se refere, aqui, ao "início improvisado" do § 20, mas sim àquele que é aludido no § 15 (48 b 22): "os que ao princípio se sentiram mais naturalmente propensos. . .", e portanto the admission Aristotle makes, that there is no record of the early stages ("... as [transformações] da comédia, pelo contrário, estão ocultas") is the same one he made before ("não podemos, é certo, citar poemas deste gênero [jâmbicos], de alguns dos que viveram antes de Homero "— § 16). Quanto a máscaras, prólogo e número de atores — que são meios concretos de realização da forma dramática, e já tinham sido inventados para a tragédia —, nem tanto nos importa colher a sua história, no desenvolvimento da comédia, porque se trata, agora, de simples aplicação a um gênero do que já fora descoberto para o outro gênero. Argumento engenhoso, mas não convincente. Sobre Epicarmo e Fórmis, v. índice Onomástico, s. vv.

§§24 e 25. Como dissemos, no § 24 tem início a exposição acerca da poesia austera — a da poesia faceta estaria reservada para o II Livro (cf. Introdução, cap. 1). A notável e notada desproporção — dezesseis capítulos para a tragédia (VI-XXII), três para a epopeia (XXIII-XXXV) e um para a comparação da epopeia com a tragédia (XXVI) — deve-se a que efetivamente, para Aristóteles, o gênero comum é a tragédia; a epopeia só oferece diferenças específicas (§ 25 e cap. XXVI). Portanto, valerá para a poesia tudo quanto venha a ser dito da poesia trágica. As diferenças são três e vêm logo mencionadas. a) Métrica: a epopeia difere da tragédia pelo seu metro único, mas não no sentido imediato de o poema trágico ostentar vários metros (contra o único verso heroico da epopeia), mas, sim, de a epopeia usar só verso, e a tragédia, verso e melopeia, b) Mimética-narrativa: parece contraditório, ou, pelo menos, aberrante, com a anterior posição da epopeia numa classe à parte (mista ou mimético-narrativa) na classificação dos gêneros, quanto ao modo como efetuam a imitação (c. III § 10). A contradição desvanece-se, talvez, pensando que, ao passar, agora, à teoria da poesia dramática, Aristóteles só tem em vista o fato de a epopeia ainda não realizar a perfeição no dramático, por virtude do seu elemento narrativo. c) Grandeza: neste ponto, afigura-se-nos que Else (pp. 207 ss.) resolve definitivamente a questão que vem sendo discutida desde o Renascimento, [uma revolução do sol\ não pode referir-se ao tempo que dura a ação representada, mas aos limites dentro dos quais se situa a própria representação do drama. A veracidade desta interpretação apreende-se melhor através do contraste com o "tempo ilimitado" da epopeia: "em contraste com a epopeia, a tragédia tem uma notável tendência para a uniformidade de tamanho. Pondo de parte Ésquilo. . . as tragédias clássicas que conservamos estendem-se por uma ordem de dimensões que vai dos 1234 versos (Suplicantes de Eurípides) aos 1779 (Édipo em Colona de Sófocles): uma variação contra a qual se opõe a ordem de grandeza que anda pelos milhares de versos, na epopeia. . . [se replicarem que] a ação da tragédia se limitava a um dia, ou um dia e poucas mais horas, enquanto a da epopeia pode abranger meses ou anos... o fato [é] que os dois poemas homéricos que Aristóteles, decerto, tinha especialmente em vista. . . não decorrem

por meses ou anos. A ação da *Ilíada* dura apenas cinquenta ou cinquenta e um dias, e a da *Odisseia*, quarenta e um" (Else, 217-18). Acrescente-se que já antes (1942) Todd (*One circuit of the Sun: A Dilemma*) havia interpretado "um período de sol" não como as vinte e quatro horas que decorrem entre sucessivas passagens do sol pelo mesmo meridiano, mas como a efetiva duração da luz do dia (cf. coment. § 45).

CAP. VI

§26. Na verdade, só em parte a definição do § 27 resulta do precedentemente exposto: a) é, como toda a poesia, imitação (§ 2, 47 a 13); b) de ação (§ 7, 48 a 1); c) de caráter elevado (contrasta com a comédia, § 10, 48 a 19); d) de certa extensão (resulta do que imediatamente precede, e contrasta com a epopeia, § 24, 49 b 9); e) não por narrativa, mas mediante atores (também contrasta com a epopeia, § 10, 48 a 19). Quanto ao mais: "linguagem ornamentada", "espécies de ornamentos, distribuídas pelas diversas partes do drama", "terror e piedade", "purificação" — nada se encontra em páginas anteriores, que se relacione. Para não termos de suspeitar que a passagem pertença a outro contexto, haverá, talvez, que entender o [tudo quanto precedentemente dissemos] como alusivo a outras lições proferidas acerca da poesia. Haveria uma terceira possibilidade: não relacionai o particípio TO yevopevov (que nós traduzimos: "que resulta") com a expressão "do que precedentemente dissemos", e verte-lo literalmente em "O que está (ou estava) vindo a ser". Seguindo esta hipótese, ao que nos parece não muito verossímil, Else (p. 222) traduz: "Let us now discuss tragedy, picking out ("extraíndo") of what has been said the definition of its essential nature, that was emerging in the course of its development". Quer dizer: a definição da tragédia (§27) [resulta], não "do que precedentemente se disse", mas sim do que estava emergindo yevoiiievov [no curso do seu desenvolvimento]. Que semelhante "prestidigitação" clarifique a construção da frase é afirmação, pelo menos, discutível. Mas o móbil está à vista: "This not only clarifies the present construction but supplies another proof that the 'hístory' in chapter 4 was indeed intend as a record of

tragedy's yéveoiç etc ovoiaiv. (Else, p. 222.) O sublinhado, que é nosso, revela que o atentado contra a tradicional interpretação do texto tinha por fim aduzir mais um argumento contra o valor historiográfico do cap. IV (cf. supra, coment. ao § 20). E, contra a maioria dos intérpretes, não vale dizer que "definitions do not grow out of things said, in Aristotle's world, however natural the metaphor may seem to us" (ibid.).

§27. Neste lugar, cumpre-nos incluir algumas notas de caráter mais estritamente gramatical e crítico, assim como certas referências de interesse mais particularmente histórico. As dificuldades que durante quatro séculos se vêm multiplicando, à medida que se avoluma uma bibliografia infelizmente das menos acessíveis, parecem resultar, em primeira e última análise, da interpretação de um genitivo. O ponto nevrálgico do texto é, no original, "a purificação de tais emoções". Como veremos a seguir, a própria escolha da palavra "purificação" (em vez de "purgação" ou "expurgação") já implica uma atitude decidida, quanto àquele problema do genitivo. Na verdade, do ponto de vista sintático, encontramos-nos, neste ponto, diante de manifesta ambiguidade. O genitivo ideia "de tais emoções" pode ser entendido de quatro maneiras, que alistamos a seguir, com as traduções parafraseadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo "objetivo": "catarse [operada por. . .] sobre tais emoções."

2. genitivo "subjetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre. . .]"

3. genitivo "subjetivo" e "objetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]"

4. genitivo "separativo": "catarse de tais emoções (= expurgação ou eliminação de tais emoções)".

A título de exemplo ilustrativo e exercício taxionômico, damos agora uma relação das versões e interpretações propostas, do século XVI ao século XVIII. Escusado dizer que não se pretende recolher toda a minuciosa variedade de "lições" publicadas nos duzentos anos que decorreram entre Paccius e Lessing.

Século XVI

PACCIUS: ". . . non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationem eiusmodi purgans ".

ROBOTELLI: "... non per enarrationem vero atque terrorem perturbationes eiusmodi purgans ".

VICTORIUS: "... et non per expositionem, sed per misericordiam et metum conficiens huiusce-modi perturbationum purgationem ".

CASTELVETRO: "Oltre a ciò induca per misericórdia, e per spavento purgatione di così fatte passioni [in guisa che la tragédia con le predette passioni, spavento, e misericordiam purga, e saccia dal cuore degli huomini quelle predette medesime passioni]. "Piccolomini: ". . . à fine, che. . . col mezo della compassione, e del timore, si purghini gli animi da così fatte lor passioni, e perturbationi [così parimente stimarono (i.e. Peripateticos), che per far tranquillo l'huomo, non s'havesse da togliere, da suellere, da levar in tuto, non comportado ciò la natura stessa; mas fiavesser da purgare, da moderare, e da ridurre (in somma) ad un certo buono temperamento ".

RICCOBONI: "... sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem. [Perpurgari perturbationes ... id est, non ut explicai Madius, tolli et destrui, sed temperari et moderationem fieri] ".

Século XVII

HEINSIUS: ". . . sed per misericordiam et metum inducat similium perturbationum expiationem [Quippe in concitandis affectibus, cum maxime versetur haec Musa, finem eius esse, hos ipsos ut temperei, iterumque componat, Aristóteles putavit] ". Vossius:". . . per misericordiam et metum praestans ab eiusmodi perturbationibus purgationem [Ut miserationem terroremque concitent ad id genus morborum expiationem] "

CORNEILLE: "La pitié d'un malheur ou nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter; et ce désir, à purger, modérer, rec-tifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur des personnes que nous plaignons; par cette raison

commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause."

RACINE: [A tragédia] . . . "excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison".

MILTON: "Tragedy. . . said by Aristotle to be of power, by raising pity and fear, or terror, to purge the mind of those and such like passions; that is to temper or reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physics, things of melanicholick hue and quality are used against melancholy (teoria fisiopatológica antes de Bernahys!) sour against sour, salt to remove salt humours."

Século XVIII

DACIER: "La tragédie est donc une imitation . . . qui . . . par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables."

BATTEUX: "La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce ou elle n'est pas plus qu'un plaisir sans mélange de peine parce que, malgré l'illusion du théâtre, à quelque degré qu'on le suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie...

" LESSING: "Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen . . . soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen, aber nur diese reinigen, und keine andere Leidenschaften . . . Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhaften Fertigkeiten . . . so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen."

Por meados do século XIX, a interpretação fisiopatológica da catarse, proposta por Bernahys (v. Bibliografia) e entusiasticamente recebida pela maioria dos filólogos, fez que, desde então, predominasse o significado separativo do genitivo "de tais emoções". Eis algumas versões e interpretações do final da definição aristotélica, desde Butcher (1894) até Schadewaldt (1955). A última, de Else (1957), não se encontra rigorosamente inscrita no quadro que se possa fixar mediante as diversas funções sintáticas daquele genitivo.

BUTCHER: "Tragedy ... is an imitation... through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions. Comentário: Tragedy . . . does more than effect the homoeopathic cure of certain passions. Its function on this view is not merely to provide an outlet for pity and fear, but to provide for them a distinctively aesthetic satisfaction, to purify and clarify them by passing them through the médium of art . . . Let us assume, then, that the tragic katharsis involves not only the idea of an emotional relief, but the further idea of the purifying of the emotions so relieved.

"GUDEMAN: "Die Tragödie ist . . . die nachahmende Darstellung . . . durch erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Gemütsstimmungen bewirkend."

ROSTAGNI: "L'effetto proprio della tragedia sta, alVingrosso, nel provocare il piacere che nasce dai sentimenti di pietà e terrore. . . ma più precisamente e definitivamente dalla catarsi di essi: cioè da questi stessi sentimenti purificati dei loro eccessi e ridotti in misura utile per la virtù, come vuole la dottrina etica di Aristotele sulle passioni.

"PAPANOUTSOS: "La poésie tragique, qui apour tache d'émouvoir la crainte et la pitié et d'associer à elles le sentiment moral et religieux d'humanité, épure ce genre de passions, et par conséquent amène l'âme à goûter non pas la crainte et la pitié ordinaires, . . . mais une crainte et une pitié épurées, c'est-à-dire des émotions qui jaillissent dans notre âme au moment où nous saisissons un sens moral et religieux profond, et dufait que nous avons saisi ce sens.

"POHLENZ: "Die Tragödie . . . reinigt die Seele, nicht durch eine Ausrottung der Triebe. wohl aber durch Ablenkung auf ein

ungefährliches Gebiet, die das ungesunde Übermass verhindert.

"SHADEWALDT: "Und so gehört für ihn (i. e. Aristóteles) zur Tragödie . . . dass schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung darin beste/it, dass die eine spezifische Lustform im Zuschauer auflöst: die Lustform, die entsteht, wenn die Tragödie durch die Elementar empfindungen vom Schauder und Jammer hindurch im Endeffekt die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt...

"ELSE: "Tragedy ... is an imitation . . . carrying to completion, through a course of events involving pity and fear, the purification of those painful or fatal acts which have that quality."

§§ 28 ss. Depois do § 28, cuja interpretação não oferece qualquer dificuldade, começa a discussão das partes qualitativas, ou elementos, da tragédia, contendo, mais implícita do que explicitamente, uma demonstração de que elas têm de ser necessariamente seis: espetáculo, melopeia, elocução, mito, caráter e pensamento (§31). Primeiro vêm os três elementos externos (Rostagni, ad locum), ou materiais (Else), da tragédia, isto é, do drama entendido como representação teatral: espetáculo, melopeia ou elocução. No § 30, começando por reafirmar que a tragédia é "imitação de uma ação", Aristóteles sublinha o seu intento de deduzir da definição inicialmente enunciada todos os elementos do drama trágico, e, principalmente, os três elementos internos da tragédia, considerada como obra poética: caráter (elemento moral), pensamento (elemento lógico) e mito; este é o "mais importante" (§ 32) e "como que a alma da tragédia" (§ 35), pois, sendo ele a própria imitação de "personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento" (§34), já em si contém os outros dois.

§ 31. [quanto aos meios . . . duas]: melopeia e elocução; quanto ao modo . . . uma]: espetáculo; quanto aos objetos . . . três]: mito, caráter e pensamento.

§ 32. Começa a dedução de todos os elementos, do próprio conceito de "mito", como ΟΟΟΤÜΟΙÇ ΤÖV Ττpayp.aruv "composição ou trama dos fatos, intriga", cf. índice Analítico), que prosseguirá até o fim do capítulo. A superioridade da ação (mito) sobre o estado (caráter) é "lugar-comum" na filosofia de Aristóteles.

— V., por exemplo, Ét. Nic, I 6, 1 098 a 16; Fís., II 6, 197 b 4; Pol, VII 3, 1325 a 32. ["a finalidade . . . importa"]: cf. Met., IV 2, 1013 b 26; Ét. Mc, 15, 1097 a 21.

§ 34. [move os ânimos]: vxaycvyet.

§ 35. [se alguém aplicasse. . . [: o mito é comparado ao desenho em branco, e os caracteres às cores que o completam.

§ 36. fios antigos poetas. . .]: na origem, quando a tragédia era apenas uma forma lírico-narrativa, a espécie de contata primordial, antes da "protagonização do diálogo" (cf. cap. IV, § 20).

§ 37. [elementos literários]: é a versão de Bywater, fundamentada em uma emenda do texto, que, neste lugar, seria corrupto. Mas, no original grego tanto pode ser um partitivo em relação a, como o objeto de. No segundo caso, a lição é evidente: "a elocução dos diálogos (e, em geral, de todas as partes não cantadas)".

§ 39. [emocionante] (cf. § 34). Em resumo (Else, 279-80): o capítulo VI é um sumário da teoria da tragédia. As seis partes qualitativas (ou elementos constitutivos) do drama, mencionadas nos §§ 28-38, são deduzidas da definição (§ 26), e apresentadas sucessivamente, duas vezes, em ordem inversa. Por que duas vezes? Porque, da primeira vez, Aristóteles as considera como partes de uma ação representada pelas personagens, e, assim, estas personagens serão 1) vistas (espetáculo) e escutadas 2) no diálogo (elocução) e 3) no canto (melopeia); 4) são imitadoras de uma ação /MCID 12 >>BDC '0 g'/TT0 15815 Tw'(mio(),51))Tjfilosófica" do que a história (cap. IX): entre duas formas de apreensão do real agente, o intermediário que mais participa da universalidade que é objeto próprio da filosofia, do que da particularidade, à qual se cingiria a atenção indagadora da história.

§§ 40 e 41: relacionam o que segue com o que antecede: sendo a tragédia "a imitação de um todo (de uma ação completa), com certa grandeza" (definição de tragédia, § 26), é necessário agora determinar o conceito de "todo" (41) e de "grandeza" (§§ 43 e 44).

§§ 43 e 44. Definição de todo, por seus elementos: "princípio", "meio" e "fim". Cf. Metaf., V, 26: "Inteiro [e todo] designa o que não carece de nenhuma das partes, das quais se diz consistir em um 'inteiro' por natureza; e o que contém as coisas que contém, de

modo a formarem elas uma unidade. E 'unidade' em dois sentidos: ou porque uma unidade constitui cada um [dos conteúdos], ou porque desses [conteúdos, em conjunto], a unidade [resulta]. No primeiro [sentido], é o universal; e universal é o que, de modo geral, se diz como algo que é inteiro, abrangendo muitas coisas, e cada uma predica, sendo a unidade de todas como que a unidade de cada uma. Exemplo: um homem, um cavalo, um deus (estátua de um deus?) —pois todos são viventes. No segundo [sentido], o contínuo e limitado [é 'inteiro'] quando seja uma unidade composta de várias partes, sobretudo se elas [só] em potência intervêm [no composto]; se não, [mesmo] em ato. . . Depois, como as quantidades têm um princípio, um meio e um fim — daquelas em que a posição [das partes] não faz diferença, diz-se 'todo', e das que faz [diferença, mudando a posição das partes], 'inteiro'... Transcrevemos toda esta passagem da Metafísica, porque, além de complementar o texto da Poética, bem expressa como as notas de "totalidade" (cap. VII), "unidade" (cap. VIII) e "universalidade" (cap. IX) explicam um único conceito: o universal concreto de um ser vivente.

§ 45. [o limite prático desta extensão]: a relação entre este passo e o § 25 "has not been recognized before", em virtude da "tenacity with which editors, translators and interpreters ever since the Renaissance have believed that Aristotle was talking there about 'dramatic time'. . . Actually however, the affiliations reach still farther. 5. 49 b 12-16 [§ 24] and 7. 51 a 6-15 [§44] are only the first two links in a chain of passages extending throughout the Poetics. The others are 9. 51 b 33 —52 a 1 [§55]; 17. 55 b 1 and 15 [§ 101]; 18. 56 a 14 [§ 108]; 23. 59 a 30-33 24. 59 b 17-28 [// 154]; and 26. 62 a 18 — b 11 [Í 184] "(Else, p. 289). Nesta, como em todas as demais passagens mencionadas, a extensão refere-se ao texto dos poemas, [pois se houvesse que pôr em cena cem tragédias]: passagem das mais obscuras. Que os discursos dos oradores eram cronometrados pela clepsidra, sabemos-lo por informação do próprio Aristóteles (Const. de Atenas, 67), mas não há qualquer testemunho acerca de tal procedimento nos concursos teatrais. Trata-se, portanto, de uma hipótese, de um caso irreal: "se houvesse que representar. . . [teríamos de adotar a mesma regulamentação

vigente na oratória judiciária] ”.

CAP. VIII

§§ 46', 47 e 49. Como dissemos, a matéria do cap. VIII é inseparável da do cap. VII, e as duas se completam, pois se "a totalidade (cap. VII) garante que nenhuma parte venha a faltar ao poema, que nele deva estar; a unidade (cap. VIII), por sua vez, assegura que nenhuma aí se encontre, que devesse estar em outro lugar" (Else, 300). [Heracleidas, Teseidas] é referência, não a tragédias, mas a poemas épicos; mais um sinal de que nestes caps. (VII-IX e XXIII) se trata de uma teoria geral da poesia austera, abrangendo a epopeia e a tragédia.

§ 48. [o ter sido ferido (Ulisses) no Parnaso]: na realidade, o caso é referido na Odisseia (cap. XIX 392-466). Para sanar a dificuldade, aventuram-se duas hipóteses: a) do texto que Aristóteles possuía, não constava o fato (Hardy, ad locum); b) Aristóteles esquecera-se de que ele efetivamente constava do texto. Else (p. 298) propõe mais uma: tratando-se de um episódio, e não de uma parte integrante do "mito" (mito = intriga = composição dos atos = imitação poética), Homero, em verdade, não o poetou, e, por conseguinte, a sua presença na Odisseia não prejudica a unidade do poema.

CAP. IX

Pela passagem da Metafísica (cap. V 26) que citamos (coment. aos §§ 42 e 44), já se via como no pensamento de Aristóteles andavam correlacionadas a totalidade, a unidade e a universalidade. Por isso acrescenta: Tender mais para o universal do que para o particular é o que distingue a poesia da história. "O cap. IX pode dividir-se em duas partes: a primeira, que abrange os §§ 50-55, desenvolve este pensamento do universal poético; a segunda, que começa no § 56, abre a teoria da tragédia, que se prolonga pelos caps. IX (final) a XIX (incl.).

§ 50. [Pelas precedentes considerações se manifesta. . .] relaciona explicitamente a primeira parte do cap. IX com os caps. VII

e VIII. Na poesia, o "universal" consiste em narrar, não o que aconteceu, mas "o que poderia acontecer" — "o que é possível [acontecer] segundo a verossimilhança e a necessidade". Noutros termos, o "universal", em poesia, é a coerência, a íntima conexão dos fatos e das ações, as próprias ações entre si ligadas por liames de verossimilhança e necessidade. A oposição entre poesia e história (que não se reduz à oposição entre verso e prosa — cf. a citação de Heródoto neste lugar, com a citação de Empédocles em 47 b 13, § 5) exprime-se agora pela oposição entre o acontecido e disperso no tempo (história) e o acontecível, ligado por conexão causai (poesia). "Acontecido" e "acontecível" são ambos verossímeis; mas só os acontecimentos ligados por conexão causai são necessários. Quer dizer: pelo lado da verossimilhança, haveria um ponto de contato entre história e poesia; contudo, a poesia ultrapassa a história, na medida em que o âmbito do acontecível excede o do acontecido. No texto deste §, a maior dificuldade interpretativa reside naquele que, na sequela de Bywater, Hardy e Gudeman, traduzimos por "ainda que dê nomes (aos seus personagens)". Butcher, Rostagni e Else agrupam-se contra aqueles tradutores e comentadores, interpretando deste modo: ". . .anche i nomi storici in poesia non sono o non debono essere se non nomi applicati dopo, come epiteti, a individui precostituiti secondo i soli criter delia necessita o delia verisimiglianza" (Rostagni, p. 53); — "and it is this universality at which poetry aims in the names the attaches to the personages"(Butcher, 35); — "the poets builds or should build his action first, making it grow probably or necesarily out of the characters of the dramatic persons, and then — only then — he gives them names" (Else, 3080. Com efeito, semelhante interpretação pode razoadamente apoiar-se numa passagem ulterior (cap. XVII 55 b12, § 103), e no § seguinte.

§ 51. Efetivamente, se a interpretação de Rostagni e Else acertam, o que Aristóteles refere neste § é que os poetas trágicos — para obedecerem às leis de verossimilhança e necessidade, e não escreverem história supondo que escrevem poesia — deveriam compor o mito, e só depois designar as suas personagens com os "nomes já existentes" (cf. § 52). Mas, decerto, jamais houve tragediógrafo que assim procedesse; e não podemos acreditar que

(excetuado, talvez, Agatão) dramaturgo vivesse que alguma vez não tenha partido da tradição mitográfica para a composição do argumento, em lugar de partir da construção abstrata para o mito tradicional. Mas não é impossível que esta tenha sido a ideia do Estagirita. Em todo o caso, a primeira interpretação ainda se justifica, e precisamente pela existência daquele ponto de contato entre história e poesia, pelo lado da verossimilhança — justificação, aliás, que também se pode basear nos conteúdos dos §§52e54.

§ 53. [... em algumas tragédias . . . sendo os outros inventados]: "para nós, a informação é tanto mais preciosa quanto é certo que, ao contrário, os dramas conservados só contêm poucos papéis cujos portadores não tenham nomes conhecidos. Entre tais figuras, que o poeta não parece haver extraído da lenda por ele dramatizada, haveria que designar os seguintes: Oceano e Io, no Prometeu Agrilhado de Ésquilo. Em Eurípides: Meneceu nas Fenícias, Feres na Alceste, Toas na Ifigênia Táurida, Macária nos Heráclidas, Teone e Teoclímene na Helena. . . "(Gudeman, p. 210). O comentador germânico tem razão para lembrar aqui, mais uma vez, "die schlechthin sou-verâne Beherrschung des einschlägigen Materials, aufdem die Poetik aufgebaut ist". — [Ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos]. A representação de tragédia, na Grécia, supunha certo conhecimento da lenda heroica, da qual os argumentos eram extraídos, e, pode dizer-se, os dramaturgos tinham de contar com tal conhecimento, por parte dos espectadores ou dos leitores. Sobre as palavras em epígrafe, Gudeman (ad locum) refere-se a uma significativa passagem da Política (cap. VIII 7, 1342 a 18 ss), "como os espectadores são de duas espécies, uns livres e educados, outros gente rude, como operários, povo ínfimo e semelhantes. . ."; mas, como também observa este comentador, a diferença entre "conhecedores" e "ignorantes" dificilmente se aplicaria ao público ateniense (ainda que, a favor, se invocassem os "prólogos" de Eurípides); que assim era, mostram-no as peças de Aristófanes, melhor ainda que as tragédias de Ésquilo e Sófocles.

§ 54. Resume toda a argumentação antecedente. Mas Else (p. 320) tem razão para afirmar que esta é "of all passages in the Poetics, the one where the new Aristotelean sense of 'imitation' and

'poetry (art of making) appears most luminously ". Se aqui ainda não é possível falar de "criação" é porque, para o grego, "criação" sempre significou "descobrimento". [Mais fabulador que versificador] significaria, portanto: mais "descobridor de. . .", do que "revestidor de formas métricas, daquilo que já se encontra à vista de toda a gente (na mitologia tradicional)". Mas, "descobridor" de quê? — Das verdadeiras relações que existem entre fatos, relações que, de algum modo, estão ocultas no próprio acontecer (no próprio acontecer da história, por exemplo; como o físico é o "descobridor" de relações que já existem implicitamente na *physis*). Por isso, ainda que aconteça fazer uso de sucessos reais, não deixa de ser poeta), isto é, não deixa de fazer do "acontecido" o "acontecível" por verossimilhança e necessidade. A imitação poética é, pois, imitação criadora.

§ 55. Este parágrafo ainda pertence ao nexos anterior, terminando-o com velada alusão à matéria exposta nos caps. VII e VIII (totalidade e unidade do mito).

§ 56. Aqui começaria naturalmente outro capítulo. Efetivamente, bem observou Vahlen (citado por Else, p. 324) que, até o § 55, se tratava do problema de saber qual a estrutura que devia ter o mito, para que a composição fosse dramática, mas daí por diante o problema é inquirir da estrutura que deve ser dada ao mito dramático, para que ele seja trágico. Eis por que — só agora — Aristóteles volta a mencionar o "terror e a piedade", contidos na definição de tragédia (cap. VI, § 26). [Ações paradoxais] = contra a expectativa, mas não casuais: [feitos do acaso e da fortuna]. Quanto à estátua de Mítis, cf. índice Onomástico, s. v. MÍTIS.

CAP. X

§§ 57 e 59. Na sequência da teorização do "mito trágico", iniciada no § 55 (cap. IX), Aristóteles passa 1) às suas duas grandes espécies: mito simples e mito complexo, 2) a definir as ações, das quais os mitos simples e complexos são imitações (§ 58), e 3) lembrar que os elementos "paradoxais" (cf. § 56), isto é, surpreendentes ou contra a expectativa — peripécia e reconhecimento —, têm, como qualquer outra ação poetada, que

obedecer às leis de verossimilhança e necessidade, que são leis gerais da poesia dramática (§ 59): referência, portanto, ao cap. VIII e à unidade de ação, que é a única unidade que se encontra no texto da Poética.

CAP. XI

§ 60. Introduzidos no cap. X os elementos de surpresa — peripécia e reconhecimento — que constituem o mito "complexo", é a altura de defini-los. [Do modo como dissemos] refere-se a "paradoxais" no § 56 (cap. IX):] a peripécia é a mutação dos sucessos no contrário], isto é, no contrário à expectativa. Mas, à expectativa de quem? A expectativa dos espectadores ou à expectativa das personagens? Os exemplos que seguem (do Édipo e do Linceu, cf. Índice Onomástico), levariam a crer que o "paradoxal" só afeta os heróis do drama. Aliás, como poderia a surpresa afetar um auditório que já conhece os argumentos? Else, contra Vahlen (e Lucas, v. Bibliografia), objeta que "o nosso conhecimento de que a situação de Édipo vai ser subvertida é um conhecimento acidental, acidental no sentido aristotélico, não é uma expectativa baseada nos fatos tais como são apresentados no decorrer da peça . . . ou, em geral, em considerações de verossimilhança e necessidade, mas sim no prévio conhecimento que acontece possuímos nós do drama ou do mito" (p. 346). Neste ponto, convém lembrar o que dissemos em comentário ao § 50: para o espectador, a surpresa vem de que ele está assistindo agora à descoberta de relações entre fatos — as quais, se bem que já existissem, se encontravam ocultas.

§ 61. "... recognition, as in fact the term itself indicates, is a shift from ignorance to aware ideianess, pointing either to a state of dose natural ties (blood relationship) or to one of enmity, on the part of those persons who have been in a clearly marked status with respect to prosperity or misfortune" (Else, 342-343). Que a definição de reconhecimento (2.º elemento "paradoxal" ou surpreendente do mito complexo) não é, como Rostagni (ad locum, p. 61) o afirma, "puramente etimológica", demonstra-o a paráfrase de Else, cujo teor parece bem fundamentado no seu comentário. Tendo em conta o

que Aristóteles dirá no cap. XIII, e, sobretudo, a sua lista de argumentos de máxima tragicidade (Alcmêon, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo), facilmente se verificará que não é simplesmente "amizade" ou "amor" ou qualquer outro sentimento, mas sim, "the objective state of being by virtue of blood ties"(p. 349): no Édipo, o reconhecimento de Laio transfere o herói para tal estado emocional. Por outro lado, também não é simplesmente "inimizade" ou "ódio", mas "a passage into inimity on the part of natural" (350), por exemplo, a que se dá quando Clitemnestra "reconhece" que o próprio filho chega para matá-la. De qualquer modo, a verdadeira situação entre personagens era desconhecida antes, e o reconhecimento sempre será "passagem do ignorar ao conhecer". O argumento decisivo do filólogo de Harvard é, porém, que *copiopevo'*; não pode significar "destinado" (realmente "destino" é coisa que não intervém na filosofia de Aristóteles), mas "definido" ou "delimitado": o que o filósofo refere aqui "não é a ideia de que Édipo está destinado a ser infeliz, mas o simples fato de que, no princípio da peça, ele se encontra na situação, no estado de . . . um homem feliz" (p. 351). O contraste deparasse-nos no Orestes da Ifigênia Táurida (situação ou estado de infelicidade do herói, no início da peça). Em suma: "em geral, o feito do reconhecimento é descobrir uma horrível discrepância entre duas categorias de relações de parentesco: de um lado, os profundos laços de sangue, de outro lado, uma relação de hostilidade, casual ou real, que sobreveio ou ameaça sobrevir àquele" (352).

§ 62. [do modo como ficou dito [, isto é, reconhecimento com seres inanimados e casos acidentais, podem dar-se de acordo com a definição do § precedente. [Seres inanimados e casos acidentais [: Hardy e Gudeman não distinguem "seres inanimados" e "casos acidentais", isto é, lêem ". . . car à l'égard d'objets inanimés aussi, même les premiers venus... "(Hardy) — "... in Bezug auf leblose, und zwar ganz beliebige Dinge... "(Gudeman).

§ 63. Cf. índice Onomástico, s. v. IFIGÊNIA.

§ 64. [mortes em cena [é tudo quanto há de menos frequente na tragédia clássica (só, talvez, o suicídio de Ajax e a morte de Evadne das Suplicantes de Eurípides, nos dramas conservados); daí o problema que esta passagem implica. Rostagni (p. 64) propõe que

"em cena" se refere também a "dores. . .", "ferimentos e mais coisas semelhantes". Else (357) traduz as mesmas palavras: "in the visible realm", "como genérica caracterização dos eventos em causa, e não como requisito de que eles devam ser levados a cabo onde um auditório os possa ver" (357). Neste sentido o páthos contrastaria com peripécia e reconhecimento, sendo estes "acontecimentos invisíveis, que têm lugar no realm of the mind"(35&).

CAP. XII

Capítulo suspeito de inautêntico e interpolado: com efeito, a teoria do mito complexo continuará, no cap. XIII. a argumentação do cap. XI, sem lapso sensível. Mas, por outro lado, é certo que o tratamento das "partes quantitativas" estava prometido desde o início do livro (" . . . quantos e quais os elementos ...",§ 1) e que, no cap. VI, enumerando as partes da tragédia, Aristóteles sublinha que aquelas são somente as partes que "constituem a sua qualidade" (§ 31). E natural, por conseguinte, e sobretudo no decorrer de uma exposição oral, que o filósofo abrisse um parêntese, ou procedesse a um excursus acerca dos elementos quantitativos da tragédia. O momento, aqui, não é de todo importuno, porquanto já havia enumerado os elementos qualitativos (espetáculo, melopeia, elocução, mito, caráter e pensamento) da poesia dramática, e os três elementos estruturais do mito complexo da tragédia (peripécia, reconhecimento e catástrofe). Em suma, além de ser defensável a autenticidade (os críticos reconhecem o estilo do filósofo pelo menos nas palavras iniciais, e Gudeman, na brevidade característica das definições, o cap. XII nem sequer teria sido deslocado ou transposto. Em geral, do valor informativo destas poucas linhas só há a dizer que são elas a fonte mais antiga da doutrina tratada, e que, apesar da brevidade e das deficiências, "das Neue, das uns aus nacharistotelischer Zeit erhalten ist, ist weder quantitativ noch qualitativ von Bedeutung. . . das übrige stimmt im wesentlichen mit den Anga-ben der Poetik überein " (Gudeman, pág. 23 1: "o que de novo conservamos de época pós-aristotélica é insignificante, quer quantitativa quer qualitativamente ... o resto concorda, no essencial, com os dados da Poética"). A sentença de

Else (pp. 362-3), partidário da interpolação tardia (excetuado o início: Temos tratado. . . elementos essenciais), é severa, mas não inteiramente justa: "The root of the matter, asidfrom the stupidity of the author, is that he no longer has any conception of the difference, in the drama, between speech and song. For him the dialogue and the song parts are both simply pieces of text, partly distinguished by metrical differences — which however, he does not understand. It is significam that we find close parallels between this farrago and certain passages in the Tractatus Coislinianus and Tzetzes' verse treatise. In ali three places what we have is, undoubtedly, a reflection of late-antique or Byzantine grammatical knowledge". E curioso notar como aproximadamente os mesmos argumentos servem para defender teses opostas!

§ 65. [Cantos da cena]. Se estes "cantos da cena" (executados por dois ou três atores em cena; não pelo coro, na orquestra) fossem os mesmos a que se refere [Arist.] Probl. XIX 15, 918 b 27 e Phot. (e o Suda) s. v. monodia, seria completamente errada a sua classificação entre "partes corais". Gudeman (p. 234) objeta que, no texto, o Koà entre e Koppoí pode ser explicativum, e não copulativum, e, por conseguinte, o autor da passagem teria dito: "peculiares a algumas [tragédias] são os cantos da cena, isto é, os kommói" (tanto mais que, no capítulo, falta a definição de "cantos da cena").

CAP. XIII

§ 68. [depois do que acaba de ser dito]: relação expressa com o cap. XI: continua a exposição da teoria do mito trágico, complexo (não a do mito dramático, em geral, exposta nos caps. VII-IX e XXIII). Além disso, observe-se a nova tonalidade, "prescritiva", agora, e não "definitiva" (Else, 361), como fora a dos caps. X e XI — o que leva a maioria dos comentadores a pensar que, neste ponto, Aristóteles passa da ars ao artifex (cf. coment. ao cap. I).

§ 69. Se a "composição das tragédias mais belas" é a) complexa, e não simples — o que, sabemos-lo pelo cap. XI, se consegue pelo uso dos elementos estruturais da tragédia complexa (peripécia e reconhecimento) — ei) "deve imitar casos que suscitem

o terror e a piedade" — por consequência, c) há que averiguar, agora, qual a espécie de peripécia (a qual, juntamente com o reconhecimento, concentra todo o trágico da tragédia) que mutação de fortuna, verdadeiramente provocará as emoções de terror e piedade. Há quatro possibilidades: o justo passa (I) da felicidade para a infelicidade, ou (II) da infelicidade para a felicidade; o perverso passa (III) da felicidade para a infelicidade, ou (IV) da infelicidade para a felicidade. A segunda (II), Aristóteles nem sequer a menciona; a terceira e quarta, ambas respeitantes ao homem perverso, são logo excluídas — uma (IV), porque não é conforme aos sentimentos humanos nem desperta terror e piedade, outra (III) porque também não suscita terror e piedade, embora satisfaça aos sentimentos humanos. Quer dizer: Há uma razão primária para a exclusão do herói perverso, que passa, ou da felicidade para a infelicidade, ou da infelicidade para a felicidade, que é o não-suscitar, em qualquer dos dois casos, as emoções que são próprias da tragédia; e uma razão secundária para excluir a passagem da infelicidade para a felicidade — que é a sua não-conformidade com a filantropia. Que será, então, a filantropia? O exame de outras passagens da obra de Aristóteles aponta para uma generalized an indiscriminate fellow-feeling for humanity "(Else, 37), mas, neste livro, poderia definir-se mais rigorosamente como "a diffuse disposition to sympathize with others, which when refined by judgement can become real pity" (ibid.).

§ 70. Das quatro possibilidades indicadas no § precedente, restava a primeira, o trânsito da dita para a desdita, sofrido pelo justo. "No entanto Aristóteles também exclui, como "repugnante" (ao sentimento de humanidade), o caso de ser extremamente bom quem suporte semelhante mutação de fortuna. Portanto, o que na verdade resta é uma situação intermediária para v — "a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça". Mas, por consequência muito mais notável, a situação "intermediária" a que Aristóteles alude não o é entre bondade extrema e extrema maldade — não se trata, por conseguinte, do homem médio ou da mediania humana, mas sim, e em todo o caso, de um "melhor que nós" (cf. cap. II §7): "high enough to awaken our pity but not so perfect as to arouse indignation at his misfortune, near enough to us to elicit our

fellow-feeling but not so near as to forfeit all stature and importance" (Else, 377-78). E acresce ainda que a mutação de fortuna há de ser consequência de algum erro. A verdadeira natureza da hamartía constitui, ao que nos parece, uma das mais brilhantes descobertas de Gerard Else. O "erro" não é, como se tem pensado, uma parte do caráter do herói trágico, mas sim uma parte estrutural do mito complexo, é o correlato da agnórisis ("reconhecimento"): "a razão por via da qual Aristóteles não a menciona juntamente com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe é talvez porque ela pode residir fora da própria ação dramática, como no Édipo, em que o "erro" se dera anos antes" (Else, p. 385). Como causa da ação trágica, é a hamartía que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.

§ 71. \É, pois, necessário . . . do que para pior]: resumo do que precede. [Que assim deva ser, o passado o assinala . . . agora. . .]: que os poetas se serviam de qualquer mito, outrora, e não agora, é fato que a tradição não confirma; mas que a preferência parece vir recaindo progressivamente sobre os mitos de Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo, há que reconhecê-lo.

§ 73. O final: [mas o prazer . . . nenhum dele é morto pelo outro] seria espúrio e interpolado (Else). Para Montmollin, todo o cap. XIII, exceto o início, é "adição tardia".

CAP. XIV

§§ 74 e 75. A argumentação da teoria do mito trágico prosseguirá a partir do

§77 deste capítulo. Mas, tendo observado, ao término do cap. anterior, que a tragédia de dupla intriga constituía como que um desvio em direção à comédia, neste ponto, Aristóteles abre um parêntese para advertir discípulos e leitores de que outra aberração poderia comprometer, e efetivamente já havia comprometido, a realização da tragédia teoricamente perfeita: o abuso do espetacular, no intuito de obter as emoções de terror e piedade (§74) ou o horror, em vez do terror trágico (§75). E, a propósito, Aristóteles não perderá a ocasião para insistir no mais importante: o efeito da tragédia deve resultar, unicamente, da composição dos

fatos, da intriga, da íntima conexão das ações.

§§ 77-80. Todo o conteúdo destes quatro parágrafos se torna claramente inteligível, à luz daquela correlação entre hamartía (erro) e agnórisis (reconhecimento), e do verdadeiro conceito de philía, sugeridos por Else, e que mencionamos no comentário ao capítulo precedente. O mais notável, aqui, é o resultado da discussão proposta no fim do §77: os mitos mais trágicos são precisamente os mais imorais: o assassinio de consanguíneos. Eis um extrato da impressionante relação organizada por Gudeman (pp. 257-58):

1. Irmão-irmão:

a) mata: Etéocles-Polinices (Ésquilo, Sete; Eurípides, Fenícias); Medéia-Absirto (Sófocles, Cólquidas ou Citas);

b) intenta matar: Electra-Ífigênia (Sófocles? Aletes = Accius, Agamemnonidae); Ífigênia-Orestes (Eurípides, Ífigênia Táurida); Deífobo (ou Heitor?) - Páris (Sófocles e Eurípides, Alexandre).

2. Filho-pai:

a) mata: Telégono-Ulisses (Sófocles, Ulisses Akantoplex); Édipo-Laio (Sófocles, Édipo-Rei);

b) intenta matar: Hemon-Creonte (Sófocles, Antígona); Egisto-Tiestes (Accius, Pelopidae =? Sófocles. Tiestes (II)

3. Mãe-filho:

a) mata: Procne-Ítino (Sófocles, Tereu), Medéia-filhos (Eurípides, Medéia); Agave-Penteu (Eurípides, Bacantes); Temisto-filhos (Eurípides, Ino); Altéia-Meleagro (Eurípides, Meleagro);

b) intenta matar: Creusa-Íon (Eurípides, Íon); Mérope-Cresfonte (Eurípides, Cresfonte); Auge-Télefo (Ésquilo e Sófocles, Mísios; Eurípides, Télefo); Medéia-Medo (Pacúvio, Medus); Clitemnestra-Orestes (Estesícoro).

4. Filho-mãe:

a) mata: Orestes-Clitemnestra (Ésquilo, Coéforas; Sófocles e Eurípides, Electra); Ale-mêon-Erífila (Eurípides, Alcmeon);

b) intenta matar: Ânfião e Zeto—Antíopa (Eurípides, Antíopa); filho-Helle (Eurípides?).

Cf. também Schmid-Stählin, *Geschichte der Griechischen Literatur* I, 2, pp. 89 ss. Perante este quadro, a pergunta que inevitavelmente se impõe é a que Else formula: "The immorality of the drama, against which Plato had inveighed so bitterly [Rep. III]: where has it been accepted, in fact demanded in such cold and measured terms? "

§ 81. [quando buscaram situações trágicas. . .]: considerando apenas o texto grego, não se, encontra qualquer razão mais plausível do que outra para relacionar obrigatoriamente aquele "não por arte, mas por fortuna" a "buscavam" ou a "encontraram". Quer dizer, também podíamos ter traduzido esta parte do § 81, do seguinte modo: "quando buscavam, não por arte, mas por fortuna (isto é, "não obedecendo a prescrições da arte, mas movendo-se ao sabor do acaso"), situações trágicas, os poetas as encontraram nos mitos tradicionais". Com efeito, Butcher, Bywater, Rostagni, Valgimigli e Else traduzem neste sentido; mas Hardy e Gudeman, naquele em que também ficou expressa a nossa versão. Optar por um outro membro da alternativa não é questão de somenos, pois a escolha implica todo o problema de adivinhar qual a relação que Aristóteles supunha existir entre a tragédia e a lenda heroica.

CAP. XV

O cap. XV foi verdadeiro campo de batalha dos "transposicionistas": Heisius colocava-o logo após o cap. XI; Spengel, depois do cap. XVIII; Vahlen, a seguir ao cap. XVI, e Überweg, depois do cap. XIII (Gudeman, p. 269). As transposições eram ditadas pela convicção que Bywater expressa pelas seguintes palavras: "[toda a seção que vai do cap. XV ao cap. XVIII é] a sort of Appendix; they discuss a series of special points and rules of construetion which has been omit-ted in lhe general theory of the nvãoç ". Em suma, tratar-se-ia do que hoje veio a chamar-se de "adição posterior". Mas o fato é que Aristóteles, tendo declarado encerrada a teoria do mito, no fim do cap. XIV (§82), naturalmente viria a tratar ainda dos outros dois elementos internos da tragédia: caráter e pensamento. Com efeito, é o que passa a expor

respectivamente nos caps. XV e XVIII. Que na doutrina do caráter influam ideias mais pertinentes à teoria do mito — não poderá surpreender-nos, visto que as personagens "assumem caracteres para efetuar ações", e não o inverso; ou seja: os caracteres são como que uma das fontes das quais a ação ou o mito decorre.

§§ 83-86. Enumeram as quatro qualidades do caráter: bondade § 83; conveniência § 84; semelhança § 85; coerência: § 86. Segue a exemplificação no § 87; onde, todavia, parece faltar exemplo para a segunda qualidade: semelhança. Else sugere (p. 475 ss.) que a exemplificação e o desenvolvimento deste conceito se encontram no § 90. Mas, aceitando esta interpretação, aliás bastante verossímil, não é possível aceitar a dos Antigos, designadamente a da própria escola peripatética, que entendia "semelhança" como semelhança das personagens trágicas com os seus paradigmas épicos, tradicionais, como se verifica, por exemplo, em Horácio (A. P. 119-124), que, presumivelmente, segue Neoptólemo de Pário: *Autfamam sequere aut sibi convenientia finge Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, Impiger, iracundus, inexorabilis, acer hira neget sibi nata, nihil non arroget armis. Sit Medeaferox invictaque, flebilis Ino, Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

§§ 87-89. [Maldade desnecessária] não significa, evidentemente, "perversidade supérflua". Entenda-se: "exemplo de não-bondade de caráter, por falta ou ausência de vínculos de necessidade"; neste caso, a recusa da personagem Menelau em socorrer a personagem Orestes, que não teve qualquer influência, pró ou contra, no ulterior destino do protagonista. E o mesmo se diria quanto aos outros exemplos de inconveniência e incoerência (v. também índice Onomástico s. vv. CILA, MELANIPA e IFIGÊNIA). A crítica de Aristóteles incide, portanto, na falta de nexos orgânicos entre as ações do mito. Dir-se-á ainda que o cap. XV não se encontra no lugar em que naturalmente se devia encontrar? — O conteúdo dos §§ 88 e 89 responde a esta questão — o primeiro, lembrando que as regras de verossimilhança e necessidade têm de governar tanto a ação mítica como os atos e as palavras das personagens (o que, aliás, são dois aspectos da mesma ação dramática) — e o segundo, restringindo a função do deus ex machina. [Naquela parte da Ilíada]: se, efetivamente, da Ilíada se trata, a passagem é II 155 ss.:

intervenção de Atena, por encargo de Hera, para que Ulisses dissuada os gregos de regressar à pátria. No comentário ad locum, um escoliasta cita Porfírio, o qual, por sua vez, aduz que Aristóteles (nos Problemas Homéricos?) já havia tratado deste; ("dificuldade [proveniente da intervenção] do deus ex machina"). Também se aventou a hipótese de uma corruptela (cf. Else, p. 471), e, neste caso, o episódio seria o do aparecimento do "espírito" de Aquiles, por ocasião da partida dos gregos após a ruína de Tróia, reclamando o sacrifício de Políxena. Else propõe a lição, paleograficamente possível (a lição dos apógrafos teria resultado de haplografia, na transcrição da uncial para a minúscula), e, então, tratar-se-ia daquela variante do êxodo da Ifigênia Áulida, citada por Eliano (Hist. Anim. VII 39), em que Ártemis aparece para salvar Ifigênia, substituindo-a por uma cerva. A solução oferece, efetivamente, a vantagem de se referir a uma tragédia (e não a um poema épico) e ao desenlace do drama (o § começa: "é, pois, evidente que também os desenlaces. . .").

§ 90. Agora é que vem o exemplo e a mais rigorosa determinação do conceito de semelhança, a primeira qualidade do caráter dramático. Só que o final terá de ser lido de outro modo. Primeira vantagem desta lição é desaparecer o "Agatão", em relação ao qual não havia notícia que pudesse esclarecer a passagem. E a segunda, e principal, é que temos agora: "Assim procedeu Homero, (que fez) bom e <semelhante a nós > Aquiles [paradigma de rudeza]. A lição "bom" em vez de "Agatão" é a adotada por Gudeman e Else; quanto a ["paradigma de rudeza"] ideia Butcher, Bywater e Else suspeitam-na de interpolação. É claro que, lido assim, o final do § assume um significado condizente com a doutrina do cap. XIII: para ser o herói de uma tragédia, Aquiles tinha de ser bom, isto é, obedecer ao "código" da heroica; mas também devia ser, de algum modo, semelhante a nós; pois, de contrário, jamais suas Wá&r) viriam despertar em nós as emoções trágicas de terror e piedade.

§ 91. [regras concernentes às sensações]: cf. cap. XVII. [escritos publicados]: provavelmente o De Poetis.

CAP. XVI

§§ 92-98. Embora, como diz (cap. XV, § 91) Aristóteles, nos "diálogos publicados", tenha recorrido com certo desenvolvimento acerca das "sensações que necessariamente acompanham a poesia" — a importância do tema, principalmente para a arte dramática, levará o filósofo a retomá-lo no cap. XVII. Mas, entretanto, ocorre-lhe que no reconhecimento, como nos desenlaces (cf. §89), os poetas também têm recorrido a artifícios que prejudicam os efeitos da arte, e alguns não deixam de assemelhar-se àquele que, de todos, é o menos artístico: o *deus ex machina*.

Não será este o oportuno momento de propor uma classificação dos reconhecimentos? Aristóteles distingue cinco classes de reconhecimentos e determina-os sucessivamente, na ordem crescente de seu valor artístico: 1) por sinais (§ 93), que admite duas subclasses — sinais a) congênitos e b) adquiridos, e estes, por sua vez, ainda se dividem em sinais a) no corpo e b) fora do corpo; 2) urdidos pelo poeta (§ 94); 3) por memória (§ 95); 4) resultantes de silogismo(raciocínio) (§ 96); e, finalmente, 5) os que derivam da própria intriga. Quanto à exemplificação que segue, v. índice Onomástico.

CAP. XVII

Por volta de 1865, Vahlen já havia reconhecido que os caps. XVII e XVIII formam um "*geschlossenes Ganzes*" (um "todo completo"). Quase cem anos depois, Else vem dizer-nos em que, precisamente, residiria a causa da segregação desse "todo completo", dentro do outro "todo" mais vasto, que é a doutrina do mito trágico que Aristóteles desenvolveu, a partir do cap. IX: no cap. XVIII, prosseguindo na exposição de ideias, já indicadas no precedente, e que, em parte, já haviam sido pormenorizadamente discutidas no diálogo *De Poetis*, ao filósofo ocorre um novo pensamento; e este, se é verdade que não se opõe frontalmente àquela concepção do mito (= intriga, composição dos atos, etc.), como "alma da tragédia", também não deixa de ser verdade que constitui certo desvio, ou, pelo menos, certa emenda amplificadora da doutrina primitiva. A tese de Vahlen, renunciada e reargumentada

por Else (pp. 486-560), reduz-se, em última análise, a propor a teoria do "nó e desenlace", do cap. XVIII, como desenvolvimento de um novo conceito ("the concept of the 'whole story' ", p. 518), sugerido a Aristóteles pelo confronto da tragédia com a epopeia, sob o aspecto da relação que existe ou deve existir entre a "ação principal" e os "episódios". Examinemos a questão em pormenor, mas no curso do seu desenvolvimento, através do comentário aos sucessivos §§ dos caps. XVII e XVIII.

§ 99. Cf. índice Onomástico, s. v. ANFIARAU.

§ 100. A nossa tradução segue a vulgata, quer dizer, a maioria das versões publicadas. Porém a leitura meditada do comentário de Else não deixa dúvidas de que "gestos [das personagens]" não pode ser o verdadeiro sentido do original *myster* do poeta, não é propriamente o *myster* do encenador da peça, e, mesmo que alguma vez lhe aconteça querer ou dever ensaiar algum dos seus dramas, o poeta fá-lo, depois de haver cumprido a sua tarefa de escritor. Os *oxá-para* seriam, por conseguinte, "figuras da elocução". Repare-se, depois, que o verbo que traduzimos por "reproduzir [por si mesmo]" é o mesmo do início do § 99, relacionado, principalmente, com "elocução" : "Deve pois ó poeta compor as fábulas e elaborar a elocução (isto é: "compor as fábulas e elaborá-las quanto à elocução". . .)". O início é claro; mas o exemplo "mencionado (erro cênico de Cárcino) é que tem sido a causa das errôneas traduções (incluindo a nossa, que segue, propositadamente, a vulgata). Efetivamente, as normas prescritas por Aristóteles são duas — 1) "ter diante dos olhos as personagens" e 2) "elaborar-lhes as falas" — mas o exemplo, que diz respeito só à primeira, influiu na interpretação da segunda. E esta influência consistiu, primacialmente, em subentender "poetas", na frase: "mais persuasivos, com efeito, são os [poetas] que. . . ", onde talvez fosse de subentender "personagens" (atores desempenhando determinados papéis). Os segundo esta interpretação, seriam, pois, as formas de expressão artística do "animo agitado" ou do "ânimo irado", e são essas formas que em nós (espectadores) despertam a mesma agitação e a mesma ira. Nestas circunstâncias, a tradução dos §§ 99 e 100 seria, mais ou menos, a seguinte: "[§99] but one should construct one's plot and work it out with the dialogue while

keeping it before one 's eyes as much as possible ... [§100] and so far as possible working it out with the patterns (of speech) also. For those who are in the grip of the emotions are most persuasive because they speak to the some natural tendencies in us, and it is the character who rages or express dejection in the most natural way who tirs us to anger or dejection..." — Finalmente, a última frase do § 100 tem sido interpretada como uma das raras concessões de Aristóteles à teoria da inspiração poética (cf. coment. ao § 15), a qual, como já dissemos, foi defendida por Platão, e, antes por Demócrito (cf. Cíc, De Orat. 2, 194: "Saepe enim audivipoetam bonum neminem — idquod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt — sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasifuroris "; e Divin., I 80: "Negat enim sinefurore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato". Else (p. 501-502) pretende que Aristóteles manifesta neste lugar a sua preferência pelos "bem-dotados por natureza", que são os bons poetas, os "plasmadores", contra os "inspirados" — os "extáticos" —, mas, para justificar a sua opinião, vê-se obrigado a introduzir uma palavra no texto grego: "These are the reasons why the poetic art is an enterprise for the gifted < rather than > the 'manic' individual. . . "Neste ponto, a argumentação está longe de ser persuasiva.

§§ 101-104. No princípio do § 101 parece faltar o nexo com os §§ precedentes; mas, na verdade, prossegue, aqui, a "prescritiva", quanto à atividade do poeta, como escritor de seus dramas. O dramaturgo defronta-se com o problema de saber, por exemplo, o quanto da abundantíssima mitologia tradicional, quer em extensão, quer em pormenor — e ainda que não considere senão a parte que há de constituir o drama em seu todo orgânico — deverá ser incluído no poema trágico. Eis o problema que fará dos caps. XVII e XVIII um "todo completo".

§ 105. "Nó" e "desenlace" são os novos conceitos da Poética, destinados a expressar uma possível solução do problema em causa. Porém, a maior novidade não é tanto a dos próprios conceitos quanto a forma como eles são definidos, ou antes, o novo é aquilo em relação ao que eles são definidos. Else chamou ao "fundo", do qual se destacam "nó" e "desenlace" do drama, a

"história toda" (the "whole story", p. 518), isto é, no caso de o argumento ser extraído da mitologia tradicional, aquela parte sua, compreendida entre o ponto onde começa idealmente a delinear-se a história, que terá por término o final da tragédia (ou da epopeia). Por conseguinte, aquele "princípio" da "história inteira", no § 105, já não é o mesmo início, mencionado no cap. VII, da "composição dos fatos" propriamente dita, aquele que, seguido do "meio" e do "fim", vem a constituir o mito trágico, em um ser vivente, inteiro, completo em si mesmo. Em suma, a maior novidade, na inclusão dos conceitos de "nó" e "desenlace", reside em uma renovada ideia da conexão entre os episódios e a ação central: "the episodes now begin to appear as semi-ideally organic parts of the play: not actually parts of the action itself, but nevertheless standing in a calculated relation to it" (Else, p. 519). É possível que esta ideia tenha surgido na mente de Aristóteles no momento em que (cap. XVII, § 104) se apercebe da importância dos episódios na Odisseia e do modo como eles se conjugam com a ação principal, na epopeia homérica (sobre isto, v. coment. ao cap. XXIII).

§§ 106-107. [pois quatro são também as suas partes]: crux interpretum, das mais notáveis em toda a Poética. Que partes vêm a ser estas? Não as quantitativas (cap. XII), evidentemente; nem as qualitativas (cap. VI), que são seis, três "externas" e três "internas". Restam apenas as partes estruturais do mito trágico. Mas quatro? Rostagni (p. 106) propõe: 1) peripécia e reconhecimento (como uma só); 2) catástrofe; 3) caráter; 4) espetáculo. Else, na sequência de outros intérpretes, comparando a presente lista de tipos de tragédia com a do princípio do cap. XXIV (simples, complexa, catastrófica ou patética, e de caracteres ou ética, verifica a coincidência, quanto aos três últimos tipos, nas duas passagens, mas rejeita a hipótese de o quarto tipo da primeira lista ser o primeiro da segunda, isto é, a tragédia simples, e propõe o seguinte: ("e em quarto lugar") seria uma glosa marginal (ou interlinear), incluída no texto por algum escriba inepto, e, em vez daquelas palavras, a lição autêntica era. Repare-se que a parte à esquerda do Hyphen tem o mesmo número de letras que a tal glosa marginal; e quanto à segunda, à direita, deixou como vestígio no texto. A confirmar-se a hipótese, o quarto tipo seria o episódico. E agora, qual a consequência a tirar da

classificação dos tipos de tragédia, para a enigmática enumeração das suas partes? Com fundamento na suposição de que Aristóteles tenha modificado, durante a redação dos caps. XVII e XVIII, as suas ideias acerca do caráter acessório dos episódios (cf. supra), Else (p. 533) propõe: 1) peripécia e reconhecimento; 2) catástrofe; 3) caráter; 4) episódios. Concluindo: "The (lépr) are 'parts', not in the more formal and analytical sense of the six 'parts of the tragic art' in chapter 6, but in the more comprehensive sense of parts of the total activity of writing the dramatic poem" (p. 535).

§ 108. [o que já por várias vezes dissemos]: c. V. 49 b 9 (§ 24); VII 5 1 a 6 (§ 45); IX, 51 b 32 (§55); XVII, 55 b 15 (§ 104).

§ 109. "It can hardly be accidental that the poets are said here to succeed in what they want, where as two lines above they were failing. . . Our inference is that they wanted the same thing there as here, namely but chose the wrong method for attaining it... the unfortunate poets who tried to make 'epic structures' into tragedy just as they came. Without a major reshaping of the material, wanted to achieve the effect which they knew was achieved by the epic. . . But. . . the ['maravilhoso'] which can and should be achieved in tragedy is not the same as the [irracional] which is the speciality of epic." (Else, 549).

§ 110. Aqui Aristóteles aponta quatro maneiras de proceder em relação às partes líricas: 1) em Sófocles, os corais estão perfeitamente integrados na ação dramática; 2) em Eurípides, a relação é mais frouxa; 3) outros poetas compuseram coros que nada tinham que ver com a ação dramática representada, e, finalmente, 4) em face deste último procedimento, os mestres de coros passaram a intercalar entre os episódios, quaisquer corais — mesmo os que pertenciam organicamente a outras tragédias — no drama que, na ocasião, se propunham exhibir.

CAP. XVIII

Das seis partes qualitativas da tragédia, restam apenas duas, pensamento e elocução, "pois das outras já falamos" (§ 111) — mais desenvolvidamente, do mito e do caráter; e só por breves indicações, do espetáculo (cap. XIV, § 74) e da melopeia (cap. XVIII,

§ 111).

§§ 112-113. A elocução e o pensamento vão ocupar, agora, considerável lugar na Poética; ou antes, somente a elocução, pois o pensamento, nos quatro caps. XIX-XXII, apenas intervém nos §§ 112-113 do cap. XIX. O motivo é evidente e expresso: "o que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina". No entanto, Aristóteles não pode deixar de assinalar a diferença: drama não é discurso (expressão de pensamento) puro e simples — é uma ação representada por personagens, e, por conseguinte, para os mesmos efeitos que, na oratória, são produzidos mediante a palavra somente, o poeta trágico ou cômico tem outros recursos. Neste ponto, a única advertência do Filósofo é, pois, um sinal do que talvez se passasse no seu tempo: os dramaturgos, cedendo à moda da época e ao prestígio da retórica política e judiciária, transferiam para os discursos das personagens a "interpretação explícita" da própria ação dramática.

CAP. XIX-XXII

Os §§ 114-115 do cap. XIX e a totalidade dos três caps. seguintes são dedicados ao último elemento constituinte da tragédia (cf. cap. IX): a elocução. É claro que hoje mal podemos reprimir a impressão imediata de que estes três capítulos deviam pertencer a outro contexto, designadamente à gramática, e não à poética. Nestas circunstâncias, cabe citar a judiciosa reflexão de Gudeman (p. 337): "Wäre man der langsamen Entwicklungsgeschichte der Grammatik einge-denkt gewesen, hätte man es wohl nicht so oft befremdlich gefunden, dass Aristóteles anscheinend so elementare Dinge, wenn auch nur kurz, in der Poetik behandelt hat. Sie waren dies eben da-mals noch nicht und bildeten noch lange nach ihm viel erörterte Probleme ". As palavras do filó-logo germânico levam-nos a incluir, como apêndice a este comentário, algumas notas acerca da História da Filologia Grega na Antiguidade: supomos prestar, assim, melhor serviço ao leitor da Poética, do que se o sobrecarregássemos com minuciosas anotações aos caps. XIX-XXII (Elocução) e XXV (Problemas Críticos). Nestes lugares, limitar-nos-

emos a acrescentar os esclarecimentos indispensáveis.

§ 124. [definição de homem]. Aristóteles refere-se talvez à definição dos Tópicos (I 7.103 a 27): "animal que anda com dois pés", ou, no mesmo livro (p. 130 b 8): "animal capaz de aprender".

§ 125. v. Índice Onomástico, s. v. MASSALIOTAS.

§ 127. lança. É curioso notar que, depois de "estrangeiro" (= dialetal), na versão árabe vêm as seguintes palavras: "Dory vero nobis quidem proprium, populo (Cyprio?) vero glossa ", que teriam sido omitidas por homoioteleuton. De modo que este passo seria de reconstituir assim: cipriotas é de uso corrente, e, para nós, estrangeiro; ao passo que lança é para nós de uso corrente, e estrangeiro para os cipriotas".

§ 129. [aqui minha nave se deteve]: Odisseia I, 185; XXIV, 308. [Na verdade, milhares. . .]: Ilíada, II, 272. [Tendo-lhe esgotado a vida. . .]: Empédocles, frgs. 143 e 138 Diels-Kranz.

§ 130. Não há semelhante metáfora entre os fragmentos coligidos.

§ 137. Enigma famoso, diz Aristóteles na Retórica (III 1405 a 35). Solução: a ventosa.

§ 140. "Falsos hexâmetros, com as vogais arbitrariamente alongadas. . . O efeito ridículo maior resulta da vacuidade da significação." Rostagni, p. 135, ad locum.

§ 142. Ésquilo, fr. 253 (Nauck, p. 81) e Eurípides, fr. 792 (K, p.j518); "úlceras que come a carne do meu pé". Ésquilo: "come"; Eurípides: "banqueteia-se com", Odisseia, IX 515: "e eis que [um homem], sendo pequeno débile disforme", ibid. XX 259: "tendo posto mau escabelo e mesquinha mesa". "as ondas mugem ", "as ondas gritam ".

CAP. XXIII

Terminada a teoria da poesia trágica (cap. XXII, § 146), Aristóteles volta a comparar a epopeia com a tragédia (cf. supra, cap. V, § 24 e coment. ad locum); por isso, o cap. XXIII se agrupa naturalmente com os cap. VII-IX, para completar a teoria geral da poesia austera.

§§ 147-148. É claro que "ação inteira e completa, com princípio,

meio e fim "serve para lembrar expressamente o que ficara exposto nos caps. VII e VIII, sobre as notas de "totalidade" e "unidade" da poesia; e "imitação narrativa e em verso " recorda o caráter distintivo da epopeia, defronte à tragédia, já mencionado no cap. V (§ 24). Mas também é claro que esta característica serve agora ao intuito de opor à epopeia (juntamente com a tragédia) a história (v. c. IX), que, sendo também narrativa, se exprime em prosa. Só que a história não tem "estrutura dramática", como estrutura dramática não têm outros épicos, os quais — para usar as mesmas palavras do cap. IX — bem poderiam ser postos em prosa, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em prosa o que eram em verso.

§§ 149-150. Ao que nos parece, seria difícil, para não dizer impossível, enunciar a "Questão Homérica" em termos mais sóbrios, se não os mais rigorosos. Homero eleva-se "maravilhosamente acima de todos os outros poetas"—e estes, podemos identificá-los com os autores dos vários poemas do Ciclo — pela estrutura dramática que imprimiu à mitologia tradicional. Vale a pena insistir mais demoradamente neste ponto. Na mais tardia Antiguidade, é lugar-comum afirmar que a tragédia deriva da epopeia, e "epopeia", neste caso, é o mesmo que "Homero". Eis três exemplos. Ateneu (VIII, p. 347 E) refere-se "àquele [dito] do nobre e ilustre Ésquilo: que as suas tragédias eram trinchas dos suntuosos festins homéricos". Antes já Isócrates (II 48-49) explicara: "Eis por que a poesia de Homero e os que descobriram a tragédia são dignos de admiração: penetraram eles a natureza humana e servem-se destes dois gêneros [de arte] para a sua poesia. Aquele verteu em mitos as lutas e guerras dos semideuses; estes reverteram os mitos em lutas e ações; de modo que [delas] viemos a ser não só auditores, como também espectadores". Os cômicos parodiaram o dito (histórico ou lendário) de Ésquilo: "Negócio em tudo afortunado é [escrever] um poema trágico — se, por certo, já as palavras os espectadores as sabem, mesmo antes que alguém fale. Basta que o poeta se lembre. Que eu diga 'Édipo' — tudo o mais já se conhece: Laio, o pai, e a mãe Jocasta; quem eram as filhas, quem eram os filhos; que trabalhos ele vai passar e que feitos já praticou. E se, depois, alguém disser 'Alcmêon', o mesmo é que haver falado em seus filhos todos, que em delírio matou a mãe, que, enfurecido,

Adrasto vai chegar e imediatamente si retira. . . Então, quando [o poeta] nada mais pode dizer e completamente sucumbiu em seus [recursos] dramáticos, com um simples levantar de dedo, faz subir o deus ex machina e os espectadores ficam contentes. Para nós as coisas não são tão fáceis — precisamos tudo inventar: novos nomes, atos de abertura, ação presente, catástrofe, desenlace. Se houver personagem, Cremes ou Feídon qualquer, que em alguma dessas coisas se omita, apupado e expulso [do teatro, será o poeta] . . . , mas a um Peleu ou a um Teucro, tais omissões se consentem!" (Antífanos, fr. 191, Koch, II p. 90 = n.º 163, p. 112 Cantarella). Não há dúvidas, por conseguinte, que antes ou depois de Aristóteles, alguns dos responsáveis pela crítica literária conceberam e divulgaram a ideia de que a tragédia provinha, por seus argumentos, da lenda heroica, e esta — se bem que desde Heródoto já se levantassem dúvidas acerca da autoria homérica de poemas que não fossem a Ilíada e a Odisseia — andava, então, ligada ao nome de Homero. E, efetivamente, se examinarmos a distribuição dos argumentos trágicos pelos ciclos mitológicos tradicionais (cf. quadro no fim deste comentário), mesmo de relance nos apercebemos de que os temas trágicos, de algum modo, são temas épicos. Porém — e, na Antiguidade, só Aristóteles se apercebeu do fato — a Ilíada e a Odisseia também se situam do lado da tragédia, como poemas cuja concepção e cuja redação pressupõem uma lenda heroica já formada e divulgada sob forma biográfica (Heracleidas, Teseidas) ou cronográfica (poemas do ciclo troiano) — histórias em verso, em suma. Ao mesmo resultado chegam, agora, as pesquisas dos modernos filólogos: "Unser Hauptergebnis ist, dass die, Mas in viel grösserem Masse die in dichterischen Quellen überlieferte Sage voraussetzt, als man meinte, und dass sie insbesondere den Stoff der kyklischen Epen in grösserer Masse kennt, als bisher überhaupt für möglich gehalten wurde". "O nosso principal resultado é este: a Ilíada pressupõe a lenda transmitida por fontes poéticas em muito mais altas proporções do que se pensava; e que ela, especialmente, conhece a matéria das epopeias cíclicas em maiores proporções do que, até hoje, foi geralmente considerado como possível."]. E o autor destas linhas (W. Kullmann, Die Quellen der Mas, Wiesbaden, 1960, p. 358) acrescenta em nota: "Ferner zeigt

sich, dass das literarhistorische Schema, dass Homer, wenn er schon nicht den Ursprung der griechischen Sagenentwicklung überhaupt darstellt, so doch immer die Urfomen der griechischen Sagen bietet, völlig falsch ist". ["Além disso mostra-se que é completamente falso o esquema histórico-literário segundo o qual Homero — se bem que já não represente a origem, pura e simples, do desenvolvimento da lenda grega —, no entanto, sempre nos oferece as suas formas primordiais."] Que quer tudo isto dizer? Simplesmente, o que segue:

1. Tanto Aristóteles como os modernos "unitaristas" reconhecem que Homero vem depois, e não antes dos poetas do Ciclo.

2. A posterioridade de Homero não é simplesmente cronológica: Homero vem depois dos "cíclicos", porque dramatizou o mito que, anteriormente, se estruturava como história.

3. Homero não é, por consequência, o princípio de um desenvolvimento —designadamente, não representa ele o início da literatura mitográfica dos gregos.

CAP. XXIV

§ 151. Ao princípio deste capítulo já nos referimos (cap. XIII, § 106), ao determinarmos as quatro espécies de tragédia. As da epopeia são as mesmas — dizideianos Aristóteles — porém, se Else acertava ao supor que a quarta espécie de tragédia é a episódica, verificamos agora que esta é precisamente a que o filósofo não menciona neste lugar. O mesmo comentador aduz que, predominando os episódios na epopeia, "it is the category 'episodic' that would be useless"(p. 516). Quanto às partes, a maioria dos exegetas modernos não encontram tantas dificuldades: ao contrário do que se passa no cap. XVIII, § 106, aquele "exceto melopeia e espetáculo cênico" parece apontar inequivocamente para as outras quatro, das seis partes do cap. VI: mito, caráter, pensamento e elocução. No entanto, Else persiste em supor que se trata ainda, neste lugar, das mesmas partes do início do cap. XVIII. Diga-se, no entanto, que os argumentos do filólogo de Harvard não são tão convincentes. O mais plausível assenta no "efetivamente" que

segue, introduzindo reconhecimento, peripécia e catástrofe; e o mais incrível, na interpolação de [exceto melopeia e espetáculo cênico] "from an honest reader (perhaps our old friend of the early chapters) " (p. 598).

§§ 152-153. Depois das semelhanças entre epopeia e tragédia, vêm as diferenças: 1) quanto à extensão (§ 153) e 2) quanto à métrica (§ 154). [o que indicamos]: df. cap. VII, 50 b 34 (§ 44) e cap. XXIII, 59 a 29 (§ 149). [menos vasta do que a das antigas epopeias]: o quadro traçado por Else (p. 604-605) não deixa sombra de dúvida de que "antigas epopeias " só pode referir-se à Ilíada e à Odisseia — de todas as outras (excetuada a Tebaida e os Epígonos, citadas pelo "Certamen Homeri et Hesiodi"), as mais extensas não excedem sete mil versos. Else tem, pois, razão para mencionar, a propósito, o espanto com que Gudeman verificou que o núcleo central da Odisseia (descrito por Aristóteles no cap. XVII, 55 b 15, § 104) não excede quatro mil versos. Lembramos nós, no mesmo propósito, que, núcleo central da Ilíada, segundo E. Bethe (Homer, Dichtung und Sage, v. I), também contaria pouco mais de cinco mil versos. Estas observações explicam o limite da extensão proposto por Aristóteles: aquele que, "todas juntas, têm as tragédias representadas num só espetáculo". Em conclusão: "The sense of the passage is that the ideal demands of unity, i. e., the norm of length, would require the epic to stay within the normal span of a trilogy, about four thousand two hundred lines plus or minus; and we have seen that this requirement is in fact satisfied by the central action of the two Homeric epics. But, Aristotle goes on to say, the epic has a special trait or capacity. . . of extra extension, and this special trait has its advantages too. In the light of our discussion we can translate this to mean: 'Homer, at least, composed central actions which meet our requirements beautifully', both in quality . . . and' in quantity. But then he went on and added great masses of 'episodes' which expanded his poems far beyond the mark. Well, this is something the epic poet has a special opportunity and licence to do because he is a narrator, and certain advantages do accrue from it" (p. 606-607). [Na tragédia não é possível representar..., mas na epopeia. . .]. Passagem de difícil interpretação. Com efeito, Aristóteles parece esquecer que, na tragédia, muitos fatos não

representados em cena são apresentados aos ouvintes mediante relato de mensageiros. Por outro lado, é verdade que, se a tragédia não pode representar simultaneamente vários sucessos, também a epopeia os não apresenta, nem pode apresentá-los, ao mesmo tempo. A solução de Else (p. 608-609) é verossímil: "na tragédia não é possível imitar numerosos desenvolvimentos, no tempo em que eles estavam acontecendo, mas só aquele (que está sendo representado) em cena e (envolve) os atores, enquanto na epopeia, graças ao ser narrativa, é possível 'compor' (dar expressão poética, incorporar no poema) muitos eventos, no tempo em que eles estavam progredindo".

§ 154. É evidente a relação com o cap. IV (metro da tragédia), e que Aristóteles tem em vista, em ambos os lugares, "estabelecer um paralelo entre a natureza do verso e a natureza do gênero" (Else, 617).

§ 155. Mais uma alusão às epopeias cíclicas: todas puramente episódicas e sem estrutura dramática — "Homer, he (i. é, Aristóteles) says, uses straight narrative only for a brief prologue, then immediately 'brings on stage' a character. . . The other poets remain on the stage themselves all the way through".

§§ 156-158. [Maravilhoso e irracional] : "Looking back over our passage [§§ 156-158] as a whole, we are struck by how far it goes in the direction of glorifying the poet's skill purely for its own sake — l'art pour l'art. . . It is just in this passage that Aristotle accepts the old accusation of Hesiod, Xenophanes, and Plato, that Homer has told lies. . . 'Lying comme il faut' is a tolerated exception to the rule. . . that poetry tells the truth about man and his action. It is tolerated because the marvelous is after all a real source of pleasure. . . Far from authorizing a large expansion of it, Aristotle is concerned to draw its due limits and show how and where it should be handled"(p. 630).

CAP. XXV

Problemas Homéricos [. Cf. Introdução, cap. I, comentário de Gudeman ad locum (pp. 418-442) e, do mesmo autor, o art.º Lyseis da R. E. (v. XIII, pp. 2511-2529). Neste capítulo, é notável a

antecipação de Aristóteles à crítica dos Alexandrinos. A exegese de Homero, a partir de Homero e do ponto de vista homérico — eis o verdadeiro método da crítica. Tal será o método de Aristarco e seus discípulos.

§ 166. [como pareciam a Xenófanés]: cf. índice Onomástico s. v. XENOFANES.

§ 167. [As lanças erguidas sobre os contos: *Ilíada*, X 52.

§ 169. [machos. . . sentinelas]: *Ilíada*, I 50. Aristóteles considera o mesmo que, segundo Hesiquio (s. v.), equivale a ("vigias", "sentinelas"). — [mau ele era de aspecto [: *Ilíada*, X 3 16. O problema era: como poderia Dólon correr tanto, se ele era disforme? — [mistura mais forte]: *Ilíada*, IX 202.

§ 170. [Quando lançava os olhos. . .]: Aristóteles cita de memória (porque altera palavras) os versos 1 2 e 11 13 dó canto X da *Ilíada*. O problema é o seguinte: como poderia Agamenon ouvir o som das flautas e das siringes, se todos dormiam? — [só ela. . .]: *Ilíada*, XVIII 489. Trata-se da constelação da Ursa Maior, v. Strab., I 1,6.

§ 171. [glória nós lhe daremos]: *Ilíada*, XXI 297. Hípias atribuía assim a responsabilidade do engano ao Sonho. Porque o problema era o da possibilidade de os deuses enganarem os homens (cf. Plat., Rep. II, p. 381 C ss.) — arte do qual... [: *Ilíada* XXIII 328. Passagem obscura. É possível que antigos manuscritos da *Ilíada* tivessem, em lugar de ov ("não"), ov ("do qual"). Com o pronome relativo, lia-se "uma parte do qual (tronco) apodrece com a chuva", e surgia, então, o problema: que parte não apodrece? A lição correta, que Hípias sugere (partícula negativa, em lugar do pronome relativo), é "um tronco que não apodrece".

§ 172. [Mas depressa se tornaram . . .]: cf. índice Onomástico, s. v. EMPEDOCLES.

§ 173. [Maior parte. . .]: *Ilíada*, X 251. Problema: se passaram mais de dois terços da noite, como será possível dizer que falta ainda passar um terço inteiro? Resposta: é ambíguo; e dizendo "o mais (a maior parte) das duas partes passaram", entendeu-se primeiro que a noite está dividida em duas partes iguais, e que passou uma inteira e parte de outra; resta uma porção da noite, que pode muito bem corresponder a um terço da noite (no fim do

raciocínio já se supõe a noite dividida em três partes, e não em duas, como se supunha de início).

§ 174. [cnêmide. . .]: Ilíada, XXI 592. Cnêmide = greva. As grevas não eram de estanho puro, mas de uma liga estanhada. O problema nasce do uso corrente de denominar um composto com o nome de um dos elementos, ou de chamar uma coisa pelo nome de outra semelhante (exemplo: chamar "trabalhadores de estanho" aos "trabalhadores de ferro"). Por isso, de Ganimedes. que serve o néctar, se diz que serve o vinho. Esta passagem resulta obscura pela confusão dos exemplos.

§ 175. [aqui se deteve. . .]: Ilíada, XX 267. O escudo de Aquiles era feito de cinco chapas de metal, sobrepostas, duas de bronze, duas de estanho, uma de ouro. Problema: como é possível que a lança de Enéias, tendo perfurado duas, se detivesse na chapa exterior, de ouro?

Solução: significa qualquer forma de impedimento, e não só o deter-se; a chapa externa, de ouro, pode haver moderado o ímpeto do golpe, e impedido que a lança penetrasse além de duas chapas sobrepostas. [. . . de que fala Glauco]: v. índice Onomástico, s. v. GLAUCO. [. . . a propósito de Icário]: v. índice Onomástico, s. v. ICARIO.

§ 179. Eis um quadro das cinco espécies de críticas e das doze espécies de soluções, segundo Gudeman (comentário, p. 442): I. Crítica: "Impossível" Soluções:

1) "pela arte" (§ 164)

2) "por acidente" (§ 165)

II. Crítica: "Irracional" Soluções:

3) "tais como devem ser" (§ 166)

4) "tais como são" (ibid.)

5) "opinião comum" (ibid.)

III. Crítica: "Impropriedade" Solução:

6) "o moralmente chocante deve ser julgado segundo pontos de

vista relativos" (§ 168)

IV. Crítica: "Contradição" Solução:

7) "observar o indivíduo que agiu e falou" (§§ 168-169) V.
Crítica: "Incorreção da linguagem"

Soluções:

8) "dialeto" (§§ 169-170)

9) "prosódia" (§ 171)

10) "diérese" (§ 172)

11) "anfíbolia" (§ 173)

12) "uso da linguagem" (§ 174).

CAP. XXVI

O problema a que Aristóteles dedica o último capítulo da Poética já fora de certo modo enunciado no cap. IV (49 a 6, § 19): "Examinar, depois, se nas formas trágicas [a poesia austera (= tragédia + epopeia)] atinge ou não atinge a perfeição [do gênero] . . . isso seria outra questão ". Por outras palavras: no gênero "poesia austera", qual é a espécie melhor e mais perfeita? Tragédia ou epopeia? É claro que nas muitas passagens em que se refere a Homero, em que define e desenvolve os conceitos de "dramático" e de "narrativo" (cf. índice Analítico, s. vv. HOMERO e EPOPÉIA). O filósofo já resolve a questão. Se Homero é o melhor dos poetas épicos, porque dramatizou a mitologia tradicional, se a Ilíada e a Odisseia revelam a própria sublimidade no que têm de trágico, é evidente que a tragédia é a espécie superior, aquela em que se atinge a perfeição do gênero. No § 183, Aristóteles explicará resumidamente toda a argumentação acerca da superioridade da tragédia: antes, porém, terá de responder a uma seriíssima objeção, a qual tem todo o jeito de haver sido formulada pelo seu Mestre, na

Academia (cf. Else, p. 636 ss.).

§ 181. A censura, talvez platônica, que incidia sobre a arte dramática do século IV, em comparação com a rapsódica, não deixa, efetivamente, de ser justa e merecida, e Aristóteles não se coíbe de repetir as graves objeções. Platão — ou outro que tenha sido o censor — mostra-se bem-dotado de sensibilidade artística, como representante daquele público elevado que não tolerava a "gesticulação exagerada" de "macaqueadores", como Calípides (§ 181), Sosítrato e Mna-síteo de Oponte (§ 182). Mas, com tudo isso, a verdade é que não se trata, afinal, senão de uma crítica a representações e atores, e que, por isso mesmo, "não atinge a arte do poeta" trágico (§ 182).

§ 182. O que segue é uma resposta à objeção, que se articula em seis pontos. Em primeiro lugar vêm três, negativos: 1) a crítica precedente não atinge senão a arte de representar — e, demais, nem a rapsódica nem a lírica estão isentas dos defeitos que se apontam na tragédia; 2) nem "toda espécie de gesticulação é de reprovar", mas tão-somente aquela que reproduz caracteres baixos; 3) mesmo sem movimentos (representação), a arte trágica "pode atingir a sua finalidade" (cf. § 184). Depois, vêm três positivos: 4) a tragédia, além de conter todos os elementos constituintes da epopeia, dispõe de mais dois — melopeia e espetáculo; 5) "possui grande evidência representativa, quer na leitura. . ." (quanto à leitura (v. 3), recorde-se o que ficou escrito no cap. XVII, § 99); 6) é mais compacta e mais unitária (v. referências citadas no coment. ao § 108).

§ 184. Else (p. 651) pretende ver nesta passagem o sétimo e último ponto da argumentação: ". . .a tragédia é superior, por todas estas vantagens e [mais ainda] porque melhor consegue o efeito específico da arte". Mas qual é o "efeito específico da arte", que "já foi indicado"? Há duas possibilidades (Else, 615): a) o prazer definido no cap. XIV — isto é, o que provém do terror e piedade, através da imitação (§ 74); e b) o que deriva da perfeita estrutura do mito (cap. XXIII, § 147). A escolha é difícil, e não há argumento decisivo a favor de uma ou outra possibilidade. Por um lado, é certo que esse prazer, tendo de ser comum à tragédia e à epopeia, não há qualquer menção dos sentimentos de terror e piedade nos caps.

XXIII e XXIV, que tratam mais especialmente da epopeia; mas, por outro lado, esses sentimentos estariam implicados na estrutura complexa e patética dos melhores poemas épicos (cf. caps. XI e XIII, sobre a tragédia complexa).

§ 185. [Dos jambos e da comédia...]: são as palavras finais do Riccardianus 46.

ÍNDICE ANALÍTICO DA POÉTICA

ABREVIAMENTO, contribui para a clareza e elevação da linguagem: [58 b 1].

ABSURDO, admissível se for verossímil: 60 a 26. Cf. IRRACIONAL.

AÇÃO, na arte dos DANÇARINOS: 47 a 27; a TRAGÉDIA é imitação de —: 49 b 24; PENSAMENTO e CARÁTER são causas determinantes da —: 50 a 1; sem — não haveria tragédia: 50 a 23; a —una: 51 a 16,62 b 1; relação necessária entre as várias partes da —: 51 a 29; é SIMPLES (EPISÓDICA) OU COMPLEXA; definições: 52 a 11; na tragédia, a — deve produzir a PIEDADE e o TERROR: 52 b 1; consciência ou inconsciência da —: 53 b 26. Cf. ATO, MITO, FÁBULA, INTRIGA.

ATO (FATO), da própria trama dos fatos (= composição dos atos, INTRIGA) deriva a PIEDADE e o TERROR: 53 b 13; também da INTRIGA, o RECONHECIMENTO: 55 a 16; diferença entre ação e DIALOGO: 56 b 1. ATO, Mito (ou FÁBULA) e AÇÃO são sinônimos em muitas passagens da Poética. Cf. INTRIGA, MITO, AÇÃO.

ATOR (agonista), o número de atores na tragédia, aumentado por ÉSQUILO: 49 a 15; na COMEDIA, nada se sabe: 49 b 3; mesmo sem atores, atinge a tragédia o seu efeito: 50 b 15; os bons POETAS, condescendentes com os atores, compõem partes DECLAMATÓRIAS, que forçam os limites do MITO: 51 b 32; o CORO deve ser considerado como —: 56 a 25; em que consiste a arte do —: 56 b 7; defeitos dos atores: 51 b 27.

ALONGAMENTO, eleva o tom da LINGUAGEM (= ELOCUÇÃO): 58 a 18, 58 b 1.

ALTERAÇÃO, a — dos nomes contribui para a elevação e

clareza da LINGUAGEM: 58 b 1.

ANAPESTO, não entra no ESTASIMO: 52 b 19. ANFIBOLIA (ambiguidade), exemplo 61 a 25.

ARGUMENTO, Como deve o POETA dispor os argumentos: 55 a 34. Cf. MITO (FÁBULA).

ARTE, contraposta a costume 47 a 17; em oposição a ENGENHO natural: 5 1 a 22; a FORTUNA ideia 54 a 9; O efeito específico da —, na tragédia; 62 b 12.

AULETICA, IMITAÇÃO: 47 a 13; usa, como meios, só HARMONIA e RITMO: 47 a 17; diferenças, na —, conforme o objeto da imitação: 48 a 1.

BARBARISMO, linguagem composta apenas de vocábulos estrangeiros (= dialetais); 58 a 23.

BELO, condições para que se realize: 50 b 34.

CANTADAS (partes —). separaram-se pouco a pouco, da ação trágica: 56 a 25. Cf. AGATAO.

CANTO (=MELOPEIA), meio da IMITAÇÃO: 47 b 23; ornamento da LINGUAGEM: 49 b 24.

CARÁTER, definição: 50 a 1; a DANÇA imita caracteres: 47 a 27; as personagens da tragédia apresentam-se diversamente, conforme os caracteres: 49 b 35; os caracteres determinam as ações: 50 a 16; o — não é parte essencial da tragédia: 50 a 23; 37; os caracteres na PINTURA: ibid.; diferença entre — e PENSAMENTO: 50 b 4; condições para que haja — e espécies de —: 54 a 17; todas as personagens homéricas têm —: 60 a 5.

CATARSE (purificação, purgação), a tragédia tem por efeito específico a — das emoções de TERROR e PIEDADE: 49 b 24.

CATÁSTROFE, definição: 52 b 9; faz parte do MITO complexo: ibid.; ações mais ou menos catastróficas: 53 b 15; faz parte da EPOPEIA: 59 b 8. Situação sem — não é trágica: 53 b 36.

CATASTRÓFICA, tipo de tragédia: 55 b 23; tipo de EPOPEIA: 59 b 8; a Ilíada é uma epopeia —: ibid.

CENOGRAFIA, introduzida por SOFOCLES: 49 a 15. Cf. ESPETÁCULO.

CENÓGRAFO, na realização do ESPETÁCULO: a arte do — supera a do POETA: 50 b 15.

CITARÍSTICA, é IMITAÇÃO: 47 a 13; usa, como meios, só de

HARMONIA e RITMO: 47 a 17; diferenças, conforme o objeto da imitação: 48 a 1. Cf. AULETICA.

COMEDIA, é IMITAÇÃO: 47 a 13; usa de todos os meios da imitação: 47 a 23; difere do DITIRAMBO e do NOMO: *ibid.*; e da TRAGÉDIA: 48 a 16; origem dórica, pela etimologia: 48 a 29; HOMERO traçou as linhas fundamentais da —: 48 b 33; difere do VITUPERIO: 49 a 1; origem da —: 49 a 8; é imitação de homens inferiores (de baixa índole): 49 a 32; é desconhecido o desenvolvimento histórico da —: 49 b 1; origem da — na Sicília: 49 b 3; tendência da — para a universalidade: 51 b II; diferença da poesia jâmbica: *ibid.*; o prazer que é próprio da —: 53 a 30.

COMPLEXA, é a TRAGÉDIA mais bela: 52 b 31; a tragédia — consiste inteiramente em PERIPÉCIA e RECONHECIMENTO: 55 b 33; — é uma das espécies da EPOPÉIA: 59 b 8; a Odisseia é uma epopeia —: *ibid.*

CONGÊNITO, O imitar é — no homem: 48 b 4; também são congênitos a HARMONIA e o RITMO: 48 b 20.

CONJUNÇÃO, Definição: 56 b 39; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

CONTRADIÇÃO, Como evita o POETA a —: 55 a 22; como se resolvem as aparentes contradições na POESIA: 61 a 31; como examinar as expressões aparentemente contraditórias: 61 b 9.

CONTRADITÓRIAS (expressões —), Cf. CONTRADIÇÃO.

CORAL (coro) faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14; seções do —: 52 b 19.

CORO, ÉSQUILO diminuiu a importância do —: 49 a 15; tarde foi concedido pelo arconte o — da COMEDIA: 49 b 1; considerado como um dos atores: 56 a 25, e parte integrante do todo: *ibid.*; deve participar da AÇÃO: *ibid.* Cf. CANTADAS (partes —), KOMMOS, EPISÓDIO, ESTASIMO, ÊXODO, INTERLUDIO, PARODO, PRÓLOGO.

CORRENTE (linguagem —). Os trágicos têm sido parodiados por usarem palavras que ninguém emprega na linguagem —: 58 b 31; o JAMBO é o METRO que mais se avizinha do ritmo natural da linguagem —: 49 a 19.

CORRENTE (vocábulo —), Definição: 57 b3; é uma espécie de NOME: 57 b 1; a linguagem constituída só de palavras correntes é

baixa: 58 a 18; o uso de vocábulos correntes clarifica a linguagem: 58 a 31. Cf. ELOCUÇÃO.

COSTUME, contraposto a ARTE 47 a 17.

CRITICA, Pontos de vista a partir dos quais se resolvem as críticas: 60 b 20; espécies de —, soluções críticas: 61 b 21.

DANÇA, arte da —, Varia conforme o objeto da IMITAÇÃO: 48 a 9; o TETRÂMETRO é o METRO mais adequado à —: 49 a 19, 60 a 1.

DANÇARINO, A arte do — é IMITAÇÃO com RITMO e sem HARMONIA: 47 a 26.

DECLAMAR (arte de —), O conhecimento dos modos de declamação compete à arte de —: 56 b 7; e a arte do POETA não deve ser confundida com a arte do ATOR: 62 a 5. Cf. ATOR.

DECLAMATÓRIA (parte —), Para compor partes de declamatória, os poetas chegam a forçar os limites do MITO: 5 1 b 32.

DESENLACE, Definição: 55 b 24; deve resultar da íntima estrutura do MITO (INTRIGA): 54 a 37; No'e —: 56 a 7; sobre o — feliz ou infeliz, e o — na tragédia EURÍPIDES: 53 a 12.

DEUS EX MACHINA, mx°-"v Não deve causar o DESENLACE da tragédia: 54 b 1; em que casos se pode recorrer ao —: ibid.

DIALOGO, — socrático: 47 b 1; ÉSKULO fez do — PROTAGONISTA: 49 a 15.

DIÉRESE (separação), Por correta —, resolvem-se algumas dificuldades na interpretação da POESIA, exemplo: 61 a 24.

DISCURSO, Diferença entre — e Ação: 56 b 1.

DITIRAMBO, É IMITAÇÃO: 47 a 13; recorre a todos os meios de imitação: 47 b 27; varia conforme os objetos da imitação: 48 a 9; no — tem origem a TRAGÉDIA: 48 a 9; ao — convém os nomes DUPLOS: 59 a 9. Cf. SOLISTA.

DRAMA, Origem da palavra: 48 a 28; b 1.

DRAMÁTICOS (mitos —), 59 a 17; imitações dramáticas: 48 b 23.

EFEITO (efetividade), Da TRAGÉDIA: 50 b 28; situações a procurar e a evitar, para que a tragédia alcance a própria efetividade: 52 b 28; — específico da ARTE: 62 b 12; Cf. FIM (finalidade).

ELEGÍACO: METRO—, 47 b 13; POETA— ibid.

ELOCUÇÃO, Definição: 50 b 12, 49 b 30; — RIDÍCULA (burlesca): 49 a 19; o POETA deve ter presente a — dos personagens: 55 a 22; modos da —: 56 b 7; partes gramaticais da —: 56 b 20; qualidades da —: 58 a 18; — na EPOPEIA: 59 b 8; não deve ofuscar CARÁTER e PENSAMENTO: 60 b 2; meio expressivo do POETA: 60 b 7; como considerar a — para interpretar passos difíceis da poesia: 61 a 9.

ENCÔMIO (louvor), Gênero de POESIA, produziram-no os POETAS de elevada índole: 48 b24.

ENGENHO (natural), Contraposto a ARTE ideia51 a 22; o— encontra o metro adequado ao poema: 49 a 19; 60 a l.

ENIGMA, Definição: 58 a 25; a LINGUAGEM constituída só de METÁFORAS é enigmática: 58 a 23.

EPISÓDIO, Definição: 52 b 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14; número de episódios: 49 a 28; se a relação entre os episódios não é NECESSÁRIA nem VEROSSÍMIL, O MITO é EPISÓDICO (simples): 51 b 32; os episódios devem ser conformes ao assunto (argumento): 55 b 12; devem ser curtos na tragédia; longos na EPOPEIA: 55 b 15; episódios na Odisseia: *ibid.*, na Ilíada: 59 a (final); a diversidade dos episódios varia o interesse do poema: 59 b 19.

EPISÓDICO (mito —): cf. SIMPLES.

EPOPEIA, Definição:49 b 9. Em que convém com a TRAGÉDIA: *ibid.*; é IMITAÇÃO: 47 a 13; tem METRO uniforme: 49 b 9; não tem limite de tempo: *ibid.*; elementos comuns com a tragédia: 49 b 17; unidade de ação: 51a 19; superioridade de HOMERO: 51 a 22, 59 a 29; argumento breve e episódios longos: 55 b 15; não se pode tirar de uma — só uma tragédia:

56 a 11 (cf. 59 b 21); a estrutura da — não pode ser igual à de uma narrativa histórica: 59 a 17; de uma — podem-se extrair várias tragédias: 59 b 1, 62 b 1; afinidade com a TRAGÉDIA:

59 a 17; apresentam, uma e outra, as mesmas espécies: 59 b 8; a Ilíada é SIMPLES (episódica) e CATASTRÓFICA; a Odisseia, COMPLEXA e de CARÁTER: *ibid.*; a — difere da tragédia pela EXTENSÃO e pelo METRO: 59 b 17; desenvolve simultaneamente ações diversas: 59 b 18; o METRO da — é o HERÓICO(HEXÂMETRO): 59 o 32; o IRRACIONAL e o

MARAVILHOSO na —:

60 a 12; o PARALOGISMO na —: 60 a 19; inferioridade da — relativamente à TRAGÉDIA:

62 a 14; perfeição dos poemas homéricos: 62 b 1.

ERRO, dos poetas que, por referirem as ações a uma só pessoa, supõem que elas constituem uma unidade: 51a 16; — por condescendência com o gosto do público: 5 1 b 32; erros essenciais e acidentais à POESIA: 60 b 13.

ESPETÁCULO (cênico), É uma parte (elemento qualitativo) da TRAGÉDIA: 49 b 30; a mais emocionante ("psicagógica") mas menos artística: 50 b 15; pode suscitar o TERROR e a PIEDADE: 53 b 1; o MONSTRUOSO no —: ibid.; não faz parte da EPOPÉIA: 59 b 8; na TRAGÉDIA, aumenta a intensidade dos prazeres que lhe são próprios: 61a 14.

ESTASIMO, ardatiou Definição: 52 b 19; faz parte do CORO da TRAGÉDIA: 52 b 14.

ESTRANGEIRO (vocábulo — = dialetal), Definição: 57 b 13; é uma espécie de NOME: 57 b 1; efeito na ELOCUÇÃO: 58 a 18, 31; exemplo de tal efeito: 58 b 15; adequado ao verso HERÓICO: 59 a 9.

ÊXODO, "Definição: 52 a 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14. EXTENSÃO, Difere na TRAGÉDIA e na EPOPÉIA: 49 b 9. FÁBULA, cf. MITO.

FATO, cf. ATO.

FALICOS (cantos —), — tem origem a COMEDIA: 49 a 9.

FEMININOS (nomes —), Espécie de NOME caracterizada pela terminação: 58 a 8.

FILOSÓFICA: A POESIA é mais filosófica do que a HISTÓRIA: 516 1.

FIM (finalidade), da TRAGÉDIA: 60 b 23. Cf. EFEITO (efetividade).

FIM (término), Definição: 50 b 26; o MITO não deve terminar ao acaso: 50 b 32.

FLAUTISTA, O mau — rodopia, querendo imitar o lançamento do disco: 6 1 b 27.

FLEXÃO, Definição: 57 a 19; é uma parte da ELOCUÇÃO: 52 b 20.

FORTUNA (acaso), Contraposta a ARTE 54 a 9.

GESTICULADO (RITMO —). Na DANÇA: 47 a 17.

GESTO, O POETA deve reproduzir em si o — das suas personagens: 55 a 27; a gesticulação exagerada dos maus atores: 62 a 1.

GRANDEZA, Elemento necessário do BELO: 50 b 34. Cf. GRANDÍSSIMO, PEQUENÍSSIMO, EXTENSÃO.

GRANDÍSSIMO (excessivamente grande), i: Não pode ser belo: 51 a 1.

HARMONIA, É um dos meios da imitação: 47 a 17; é CONGÊNITA no homem: 48 b 20; é ornamento da linguagem. Cf. ORNAMENTADA (linguagem —).

HEROÍCO (METRO —), adequado à EPOPÉIA (cf. HEXÂMETRO): 59 b 32.

HEXÂMETRO, O — e a linguagem acima do vulgar: 49 a 19.

HINO, Gênero de POESIA; produziram-no os poetas de elevada índole: 48 b 24.

HIPÓTESE (pressuposto), A — do crítico, no juízo de PARALOGISMO cometido pelos poetas: 55 a 12.

HISTÓRIA, Companhia com a POESIA: 516 1; tem por objeto o PARTICULAR: *ibid.*; a estrutura dos poemas épicos não deve ser igual à das narrativas históricas: 59 a 17; relação casual entre os acontecimentos históricos: *ibid.*

HISTORIADOR O — e o POETA não diferem por escrever PROSA OU VERSO: 61 b 1.

IMITAÇÃO, A POESIA é —: 47 a 13; meios da —: 47 a 17, 49 b 30; a — na arte dos DANÇARINOS: 47 a 17; objetos da —: 48 a 1, 60 b 7; a — na PINTURA: 48 a 1; modos da —: 48 a 19; a — é CONGÊNITA no homem: 48 b 4; caráter dramático da — homérica: 48 b 33; — na COMEDIA: 49 a 32; afinidade entre a — épica e trágica: 49 b 9; a — trágica: 49 b 24, 52 a 2./31, 54 b 8; o MITO é — de AÇÃO: 50 a 1; unidade de —: 51a 29; o POETA é poeta pela —: 51 b 27; a imitação épica: 59 a 17; a — narrativa: 59 b 32; comparação entre a — épica e a — trágica: 61/26; a — nos GESTOS dos atores: 61 b 27; superioridade da — trágica: 62 a 14; a — dos épicos é menos unitária: 62 b 1.

IMPOSSÍVEL, O — crível é de preferir ao POSSÍVEL incrível:

60 a 26; recorrer ao — é ERRO desculpável: 60 b 23; condições em que se justifica: 61 b 9.

IMPOTÊNCIA (incapacidade), do POETA, de que resulta a deficiência da IMITAÇÃO: 60 b 13. Cf. INCAPACIDADE.

IMPROVISO, O— é o estágio inicial da POESIA:48 b20; a TRAGÉDIA e a COMEDIA nasceram de um princípio improvisado 49 a 9.

INCAPACIDADE, do POETA no uso do RECONHECIMENTO: 54 b 20. Cf. IMPOTÊNCIA.

INJURIAR (vituperar), donde deriva a palavra JAMBO: 48 b 32.

INTERLUDIOS, inoportunamente introduzidos na TRAGÉDIA. Cf. CORAL, AGATÃO.

INTERMEDIÁRIOS (nomes —), (= neutros), espécie de nomes caracterizados pela terminação: 58 a 8.

INTRIGA, (= composição, estrutura do Mito, trama dos fatos). É o principal elemento (parte qualitativa) da TRAGÉDIA:50 a 16, b 21; da—resultam a PERIPÉCIA e o RECONHECIMENTO: 52 a 17; estrutura correta da —: 53 a 12; dupla —: 53 a 30; da — derivam a PIEDADE e o TERROR: 53 b 2; deve obedecer ao NECESSÁRIO e VEROSSÍMIL: 54 a 33. Cf. MITO, AÇÃO.

IRRACIONAL, O — não deve entrar no desenvolvimento dramático: 54 b 6, 60 a 26; admissível na EPOPÉIA: 60 a 12; gera o MARAVILHOSO: ibid.; preferível fora da representação: 60 a 26; a opinião comum justifica o —: 61 b 9. Cf. ABSURDO.

JAMBO, Verso jâmbico adequado à injúria (v. INJURIAR): 48 b 24; etimologia: ibid.; na TRAGÉDIA, o — substitui o TETRÂMETRO trocaico: 49 a 19; é o METRO que mais se aproxima do ritmo natural da linguagem CORRENTE: ibid.; trânsito da poesia jâmbica à poesia (argumento impessoal: 49 b 39). (cf. COMEDIA); aos versos jâmbicos convém as METÁFORAS: 59 a 8; o — convém à ação dramática: 59 b 32.

KOMMOS, Definição: 52 b 19; peculiar a algumas tragédias: 52 b 14.

LAMENTAÇÃO (canto lamentoso), Faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 19.

LENDA. Cf. MITO.

LETRA, Definição: 56 b 22; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b

20; espécies de ideia-: 56 b 25.

LINGUAGEM, É um meio da IMITAÇÃO: 47 a 17. Cf. CORRENTE, DIALOGO, DISCURSO, ARGUMENTO, ELOCUÇÃO, PROPOSIÇÃO.

MARAVILHOSO, De que resulta o —: 52 a 2; meio para obter o trágico: 56 a 20; tem lugar primacial na TRAGÉDIA: 60 a 12; na EPOPÉIA, o — resulta do IRRACIONAL: ibid.

Máscara(cômica).49 a32; não se sabe quem introduziu a—na COMÉDIA:49 b 3.

MASCULINOS (nomes —), Caracterizados pela terminação: 58 a 8.

MEIO (entre PRINCIPIO e FIM), Definição: 50 b 26.

MELOPÉIA, faz parte da TRAGÉDIA: 49 b 30; principal ornamento da TRAGÉDIA: 50 b 15; não entra na EPOPÉIA: 59 b 8. Cf. MUSICA, CANTO.

MEMÓRIA, "Pela —", terceira espécie de RECONHECIMENTO: 55 a I. Cf. SINAL, URDIDO, SILOGISMO.

METÁFORA, Definição e espécies: 57 b 6; revela o ENGENHO natural do POETA: 59 a 4; qualidade da ELOCUÇÃO constituída por metáforas: 58 a 18; 31; a — convém ao JAMBO: 59 a 8; o verso HERÓICO presta-se à —: 59 b 32; palavras que se dizem metaforicamente: 61 a 15.

MÉTRICA, O que é da competência da—: 56 b 25, 35.

METRO, O — não é essencial à POESIA: 47 b 13 (cf. 5 1 b 27); poemas com — de várias espécies: ibid., 59 b 32, 60 a 1; é um meio da IMITAÇÃO: 47 b 23; o — é elemento (parte) do RITMO: 48 b 20; da injúria (VITUPÉRIO), O — é o JAMBO: 48 b 24; da EPOPÉIA, é o HERÓICO (HEXÂMETRO): ibid.; o qual é um — uniforme: 49 b 9; substituição do TETRÂMETRO trocaico pelo TRIMETRO jâmbico. na TRAGÉDIA: 49 a 19; o tetrâmetro trocaico — adaptado à DANÇA: ibid.; o ENGENHO natural encontra o — adequado à obra: ibid.; o trimetro jâmbico adequado à linguagem CORRENTE: ibid.; passagem do VITUPÉRIO, em verso jâmbico, à COMEDIA: 49 b 3; diferença de — na EPOPÉIA e na TRAGÉDIA: 49 b 9, 59 b 17; o ANAPESTO e o TROQUEU não entram no ESTASIMO: 52 b 19; o trimetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico são metros movimentados: 59 b 32; os vocábulos ESTRANGEIROS (dialetais), adequados ao

verso HERÓICO: 59 a 9; a METÁFORA, ao verso jâmbico: *ibid.*; — HERÓICO: 59 b 32; o — JÂMBICO convém à AÇÃO: 59 b 32; o — trocaico a DANÇA: *ibid.*; a mistura de metros resulta extravagante: 60 a 1.

MIMO, de SOFRON e de XENARCO: 47 b 1.

MITO, ; A TRAGÉDIA, no seu desenvolvimento, abandona os mitos breves: 49 19; EPICARMO e FORMIS começaram a compor os mitos da COMEDIA: 49 b 3; CRATES foi o primeiro que compôs mitos (argumentos) de caráter universal (na COMEDIA): *ibid.*; o — trágico é IMITAÇÃO de AÇÃO: 50 a 1; o — é a composição dos atos (INTRIGA): *ibid.*; é o elemento (parte qualitativa) mais importante da TRAGÉDIA: *ibid.*; constitui o FIM (finalidade) da tragédia: *ibid.*; é o princípio e como que a alma da tragédia: 50 a 37; estrutura do —: 50 b 21; dimensão do —: 51 a 1; unidade do —: 51 a 16; superioridade de HOMERO na composição do —: 51 a 22; relação necessária entre os vários sucessos do —: 51 a 29; mitos e lendas tradicionais, na TRAGÉDIA: 51 b 19; o — episódico: 5 1 b 32; — SIMPLES (episódico) e COMPLEXO: 52 a 11, 53 a 12, 30; escolha dos mitos pelos antigos e modernos TRAGEDIOGRAFOS: 53 a 12; os mitos tradicionais não devem ser alterados: 53 b 21; as situações trágicas, encontram-nas os poetas nos mitos tradicionais; 54 a 9; o — na EPOPÉIA: 59 a 17. Cf. INTRIGA, AÇÃO.

MONSTRUOSO, O — em lugar do tremendo (TERROR), suscitado pelo ESPETÁCULO cênico: 53 b 1.

MUDA, Definição: 56 b 25. É uma espécie de LETRA: *ibid.*; elemento da TRAGÉDIA: 62 a 14.

MUSICA, cf. MELOPÉIA.

NARRATIVA (forma —), -É própria da EPOPÉIA: 49 b 9; modos da —: 48 a 19; IMITAÇÃO —: 59 a 17, b 32.

NECESSÁRIO, Relação de necessidade entre PRINCIPIO, MEIO e FIM do MITO: 50 b 26; O POETA deve representar o POSSÍVEL, segundo o — e o VEROSSÍMIL: 51 a 3, b 11; a relação entre EPISÓDIOS não é necessária nos mitos episódicos (simples): 5 1 b 32; conexão necessária entre os elementos de surpresa (RECONHECIMENTO e PERIPÉCIA) e o MITO: 52 a 17; o — na representação dos CARACTERES e na INTRIGA: 54 a 33.

NÓ, Definição: 55 b 24; faz parte da TRAGÉDIA: *ibid.*; estrutura do —: *ibid.*; correspondência entre — e DESENLAÇE: 56 a 1.

NOME, Definição: 57 a 10; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20; espécies de —: 57 a 32, b1: gêneros do —, segundo as terminações: 58 a 8; os nomes DUPLOS são os mais adequados ao DITIRAMBO: 59 a 9. Cf. ESTRANGEIRO, PEREGRINO, CORRENTE, DUPLO, TRIPLO, QUÁDRUPLO, MASCULINO, FEMININO, INTERMEDIÁRIO.

NOMO, Gênero poético. Usa de todos os meios da IMITAÇÃO: 47 b 57; varia conforme os objetos da imitação: *ibid.*

ORDEM, O BELO consiste na GRANDEZA e na —: 50 b 34. ORNAMENTADA (linguagem —), Definição: 47 b 24.

ORNATO, Eleva a LINGUAGEM acima do VulGAR; 58a31; convém ao verso JÂMBICO: 59 a 8. PARADIGMA (modelo), A obra de arte deve superar o —: 61 b 9.

PARADOXAIS (ações —), A PIEDADE e o TERROR manifestam-se principalmente ante as ações — (inesperadas): 52 a 2.

PARALOGISMO, Como nasce o —, exemplo de —: 60 a 19; RECONHECIMENTO resultante de —: 55 a 12.

PARODIA, HEGÊMON de Taso foi o primeiro que escreveu paródias: 48 a 9.

PARODO, Definição: 52 b 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14.

PARTICULAR, A HISTÓRIA, ao contrário da POESIA, refere principalmente o —: 51 e 1. PENSAMENTO, Definição: 50 a 1, b 1; elemento (parte qualitativa) da TRAGÉDIA: 49 a 35; importância do — no MITO: 50 a 28; estudar o — é mister da RETÓRICA: 56 a 34 necessário à EPOPEIA: 59 b 9.

PEQUENÍSSIMO (excessivamente pequeno), Não pode ser belo: 50 b 34. Cf. GRANDEZA, GRANDÍSSIMO.

PEREGRINO (nome —), Eleva a ELOCUÇÃO: 58 a 18. Cf. ESTRANGEIRO.

PERIPÉCIA, Definição: 52 a 22. Elemento "psicagógico" (cf. PSICAGOGIA) do MITO: 50 a 28; falta na ação SIMPLES (episódica), faz parte da COMPLEXA: 52 a 14; deve resultar da estrutura do MITO (cf. INTRIGA): 52 a 17; a — Juntamente com o

RECONHECIMENTO: 52 a 33; suscita TERROR e PIEDADE: 52 b 1; faz parte da EPOPEIA personagem (dramática), quanto à ELOCUÇÃO: 55 a 22; quanto ao GESTO: 55 a 27; quanto à emoção: ibid.; os melhores temperamentos poéticos: o bem dotado e o exaltado ibid.; o—pode recorrer ao MARAVILHOSO: 56 a 20; LINGUAGEM metafórica do —: 57 b 16; nomes inventados pelo —: 57 b 33; o — deve usar palavras ESTRANGEIRAS (dialetais): 58 b 5; verdadeiro mister do poeta é falar o menos possível na própria pessoa: 60 o 5; a IMITAÇÃO do —: 60 b 8; licenças: ibid.; as justas CRÍTICAS ao —: 61 b 18. Cf. INCAPACIDADE, IMPOTÊNCIA, POSSÍVEL.

POLÍTICA, Na eloquência, o PENSAMENTO é regulado pela —: 50 b 4; o critério de correção não é igual na poética e na —: 60 b 13.

POSSÍVEL, Dizer "o que poderia suceder" é ofício do POETA: 51 b 1; o — é algo em que se crê: 51 b 15.

PRINCÍPIO (início), Definição: 50 b 26; no MITO: 50 b 32; — improvisado da POESIA (TRAGÉDIA e COMEDIA): 49 a 9.

PROBLEMAS (críticos), 60 b 6; todo o cap. XXVI.

PRÓLOGO, Definição: 52 b 19; faz parte da TRAGÉDIA: 52 b 14; não se sabe quem introduziu o — na COMEDIA: 49 b 3.

PROPOSIÇÃO: Definição: 57 a 24; faz parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

PRÓPRIO (nome —), Cf. CORRENTE.

PROSA, Difere da POESIA, por caracteres intrínsecos: 516 1; "prosa", contraposição ao "verso": 47 a 27; 48 a 9.

PROSÓDIA, Com a — resolvem-se algumas dificuldades na interpretação da POESIA: 61 a21.

PROTAGONISTA, ÉSQUILO fez do DIALOGO —: 49 a 15.

PSICAGOGIA (movimento de ânimo, emoção), os meios pelos quais a TRAGÉDIA move os ânimos são a PERIPÉCIA e o RECONHECIMENTO: 50 a 28; efeito "psicagógico" têm: 1) o RECONHECIMENTO: ibid.; 2) a PERIPÉCIA: ibid.; 3) o ESPETÁCULO cênico: 50 b15.

QUÁDRUPLO (nome —), Espécie de NOME: 57 a 32.

RAPSÓDIA, O Centauro de QUERÊMON é uma — tecida de toda a casta de METROS: 47 a 13.

RECONHECIMENTO, Definição: 52 a 22 elemento

"psicagógico" do Mito (cf. PSICAGOGIA): 50 a 28; falta na AÇÃO (MITO) SIMPLES (episódico), faz parte da COMPLEXA: 52 a 14; deve resultar da estrutura interna do Mito (cf. INTRIGA): 52 a 17, 55 a 16; —juntamente com a PERIPÉCIA: 52 a 33, 54 b 20; formas de —: 52 a 33; espécies de —: 54 b 20; 1) por SINAL 54 b 20; 2) URDIDO pelo poeta 54 b 3 1 3) pela MEMÓRIA 55 a 1; 4) por SILOGISMO. 55 a 4; suscita TERROR e PIEDADE: 52 61; — unilateral e mútuo: 52 b 3; — no caso da personagem que age, ignorando: 54 a 1; as melhores formas de — são as que resultam de uma PERIPÉCIA: 54 b 29; — que resulta da própria INTRIGA (5.ª espécie de —?) produz impressão trágica: 55 a 16.

REPRESENTAÇÃO (cênica), A TRAGÉDIA pode revelar seus efeitos mesmo sem —: 59 b 15. Cf. ESPETÁCULO.

REPUGNANTE, No MITO trágico: 52 b 31, 33 b 36 — é o procedimento de Hêmon na ANTIGONA: 54 a 1 (a personagem que se apresta a agir, e não age). RETÓRICA, Na eloquência, o PENSAMENTO é regulado pela —: 50 b 4.

RIDÍCULO, Definição: 49 a 32; foi HOMERO quem primeiro dramatizou o —: 48 b 33; metáforas, estrangeirismos, etc., impropriamente usados, provocam o riso: 58 b II.

RITMO, E meio da IMITAÇÃO: 47 a 17; pode ser usado só ou juntamente com outros

meios: ibid., 47 b 13; CONGÊNITO: 48 b 20; é ornamento da linguagem (cf. ORNAMENTADA): 49 b 24. Cf. também GESTICULADO.

SATÍRICO, O elemento — na primitiva TRAGÉDIA: 49 a 19. SEMIVOGAL, Definição: 56 b 25; é uma espécie de LETRA: ibid.

SENTIMENTOS (O que é conforme aos — do homem e do público), Caso em que o é: 53 a 1; caso em que o não é: 56 a 20.

SÍLABA, Definição: 56 b 35; é uma parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20.

SILOGISMO. RECONHECIMENTO por —: 55 a 4.

SIMPLES, METRO — (uniforme): 49 b 9; Mito —: 52 a 11; Ação —: 52 a 14; a composição (INTRIGA) das tragédias mais belas não é — (= "episódica"): 52 b 31; "simples" ("episódica") é um tipo de TRAGÉDIA: 56 a 1; espécie de EPOPEIA: 59 b 8. A opõem-se (duplo) e (complexo).

SINAL, RECONHECIMENTO por sinais é o menos artístico. Cf. RECONHECIMENTO.

SIRINGE (arte das siringes, lat. avenae), SIRÍNGICA, É IMITAÇÃO: 47 a 17.

SOLISTA, A TRAGÉDIA nasceu de um IMPROVISO dos solistas do DITIRAMBO: 49 a 9.

TERRÍVEL, A situação de quem, ignorando, está para cometer algo —, e o reconhece antes de agir, é uma das mais trágicas: 53 b 26.

TERROR, Emoção suscitada pela TRAGÉDIA: 49 b 24, 52 a 2; nasce do RECONHECIMENTO com PERIPÉCIA: 52 b 1; casos que não suscitam —: 52 b 31, 53 al, b 15; casos que o suscitam: 53 a 1, 53 b' 15; pode derivar ESPETÁCULO cênico: 53 b 1; preferível é que ele derive do MITO: ibid. Cf. MONSTRUOSO.

TETRÀMETRO (trocaico), é substituído na TRAGÉDIA pelo TRIMETRO jâmbico: 49 a 19; METRO adaptado à DANÇA e ao SATÍRICO: ibid. Cf. TROQUEU.

TRAGÉDIA... Definição: 49 b 24, 50 a 16, b 24. É IMITAÇÃO: 47 b 23; difere do DITIRAMBO e do NOMO: 47 b 27; da COMEDIA: 48 a 16; origem dórica da —: 48 a 29; origem e evolução da —: 49 a 9; comparação com a EPOPÉIA: 49 b 9. 61 b 26; unidade de tempo: 49 b 9; partes constitutivas: 49 b 17, 30; EFEITO da — (CATARSE): 49 b 24; move os ânimos (PSICAGOGIA) pela PERIPÉCIA e RECONHECIMENTO: 50 a 28; pode haver tragédias sem CARACTERES (andeis): 50 a 23; o ESPETÁCULO cênico não é essencial à —: 50 a 15; a MUSICA é o principal ornamento da —: ibid.; extensão da —: 51 a 6; na —ideia o POETA conserva os nomes de personagens já existentes (ao contrário da COMEDIA): 51 b 15; exceções: 51 b 19; não é necessária a fidelidade aos MITOS tradicionais: ibid.; seções (partes quantitativas) do poema trágico: 52 b14; tragédia SIMPLES (episódica) e COMPLEXA: ibid.; tipo ideal do herói trágico: 53 a 7; diferença entre os TRAGEDIÓGRAFOS antigos e modernos, quanto à escolha dos MITOS trágicos: 53 a 12; quais os mitos tradicionais verdadeiramente trágicos: IBID., 54 a 9; é diferente o prazer que resulta da — daquele que resulta da COMEDIA: 53 a 30; o IRRACIONAL não deve entrar no desenvolvimento dramático, a não

ser fora da AÇÃO: 54 b 1 (cf. 60 a 26); comparação com a Pintura: 54 b 8; falência da — pela CONTRADIÇÃO: 55 a 22; como se compõe uma —: 55 b 1; No e DESENLACE da —: 55 b 24; tipos de —: ibid.; a igualdade ou diferença entre tragédias estabelece-se pelo MITO: 56 a 7; impossibilidade de reduzir uma EPOPÉIA a uma só —: 56 a 11; afinidade entre a — e a EPOPÉIA: 59 a 17; uma e outra apresentam-se sob as mesmas espécies: 59 b 8; diferenças: 59 b 17; tragédias extraídas da EPOPÉIA: 59 b 1; unidade de lugar (?): 59 b 18; — e declamação (cf. ATOR): 62 a 1; superioridade da — sobre a EPOPÉIA: 62 a 14. TRAGEDIÓGRAFO, Os primeiros tragediógrafos: 49 a 1; diferença entre antigos e modernos tragediógrafos, quanto à escolha do MITO: 53 a 12.

TRIMETRO... Cf. JAMBO.

TRIPLO (nome —), Espécie de NOME: 57 a 32.

TROQUEU (verso —), Não entra no ESTASIMO: 52 b 19. Cf. ANAPESTO.

UNIVERSAL, Passagem da poesia JÂMBICA aos argumentos de caráter —: 49 b 3 (cf. COMEDIA); a POESIA, ao contrário da HISTÓRIA, refere principalmente o —: 51 b 1 (cf. PARTICULAR). URDIDO (RECONHECIMENTO), — pelo POETA (2.a espécie de RECONHECIMENTO): 54631. VERBO, Definição: 57 a 14; faz parte da ELOCUÇÃO: 56 b 20. VEROSSÍMIL, Relação de verossimilhança, entre PRINCIPIO, MEIO e FIM do MITO ("porque assim acontece na maioria dos casos "equivale a "verossímil"): 50 a 26, 51 a 6; mitos em que falta esta relação (episódicos): 51 b 32; a PERIPÉCIA e o RECONHECIMENTO devem resultar verossimilmente da estrutura do MITO (INTRIGA): 52 a 17; na representação dos caracteres: 54 a 33; no sucesso, de ação para ação verossimilhança do inverossímil: 56 a 20, 61 b 9 (cf. 60 a 26). VERSO, Não é o — que constitui a POESIA como tal: 47 b 13, 51 a 36. Cf. POESIA Vitupério... Gênero de POESIA, IMITAÇÃO de AÇÃO ignóbil: 48 b 24; gênero ultrapassado por HOMERO, no Margites: 48 b 33. Cf. INJURIAR, JAMBO, COMEDIA. VOGAL. Definição: 56 b 25; é uma espécie de LETRA: ibid. VULGAR, Forma de LINGUAGEM. Contraposta a linguagem elevada: 58 a 18; como se eleva a linguagem: 58 a 31, 59 a 1.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

AGATÃO, 5 1 b 19,54 b 14,56 a 11, 20,25. Trágico ateniense. Floresceu na segunda metade do século V. Obteve a primeira vitória no concurso realizado nas Lenéias de 417/16. Foi talvez por essa ocasião que se celebrou o banquete imortalizado pelo famoso diálogo platônico. Eliano (Hist., Var. XIII, 4) refere o encontro de A. e Eurípides à mesa de Arquelaus, rei da Macedônia. A tradição é unânime quanto ao caráter do poeta e da sua obra: elegante, mundano, efeminado, o que forneceu riquíssimo assunto de paródia aos comediógrafos contemporâneos (cf. Aristóf., Tesmof. 97 ss., 191 ss., etc.); usava de um estilo alambicado, sentencioso, floreado — no que se revela a influência do ensino de Pródico (Plat. Protág. p. 315d) e especialmente de Górgias (Plat., Banquete, p. 98c). Certificados parecem os títulos das seguintes tragédias: Aérope, Alcêmon, Tiestes, Mísios, Télefo. Anteu é lição dúbia (51 b 22): Anteu? Anthos (flor)? Não há outra notícia, a não ser a de Aristóteles (54 b 14) acerca de uma tragédia de A., denominada Aquiles. O testemunho de Aristóteles também é o único acerca da Ruína de Tróia (56 a 19). Sobre os INTERLUDIOS, Else (Poetics, p. 556) chama a atenção para a observação de Flickinger (Greek Theater) no sentido de que Aristóteles, que só conheceria os dramas de A. através de manuscritos, e encontrando nestes a notação XOPOY, sem o respectivo texto, depreendia precisamente o caráter adventício e desligado da ação dramática, que atribui, nesta passagem, às partes líricas das suas tragédias.

AJAX. Aristóteles fala das tragédias do tipo de A. e de IXION, como se elas constituíssem uma espécie no gênero (56 a 1). Efetivamente, tragédias extraídas da lenda de A. houve muitas. Além da de SÓFOCLES. a primeira das sete que nos foram integralmente transmitidas, contam-se ainda as seguintes: uma trilogia (ou tetralogia?) de Ésquilo, composta de O Juízo das Armas (N., p. 57), Trácias (N., p.27), uma Ájax de ASTIDAMAS (N., p. 777), outra de Teo-DECTES (N., p. 801), e outra ainda de CARCINO (N., p. 797). Sobre o mito de A., v. a Nekyia (canto XI) da Odisseia, 543 ss.

ALCIBÍADES, 51 b 11. Para acentuar o caráter particular da

história, oposto ao caráter universal da poesia, ocorre nesta passagem o nome de A. Não se trata, pois, da vaga designação de "qualquer pessoa", mas de certa personagem histórica; nomeadamente, daquele A. que, no tempo de Aristóteles, ainda era bastante discutido (cf. Plut. Vida Alc.).

ALCINO, (53 a iníc). Ulisses, ouvindo contar por Demodoco os sucessos da guerra de Tróia, esconde o rosto no manto e chora (cf. RECONHECIMENTO). A cena passa-se em casa de A., rei dos Feácios. v. Od. VIII, 83 ss., 521 ss.

ALCMEON, 53 a 12, b 21; A. de ASTIDAMAS: 53 b 26. Cf. ANFIARAU, ERIFILA. DO mito foi extraído o argumento de muitas tragédias, mas de nenhuma delas conservamos o poema completo. Contam-se, pelo menos, as seguintes, com o nome de —: de AGATÃO (N., p. 763), de ASTIDAMAS (N., p. 777), de Evareto (C. I. A., II 973, 9), de Nicômaco (Suda²); de SÓFOCLES (N., p. 153), de TEODECTES (N., p. 801), de EURÍPIDES (duas tragédias: N., pp. 380 e 383). de Aqueu (drama satírico, N... p.749); com o nome de ANFIARAU: uma tragédia de CARCINO (N., p. 797), outra de CLEOFONTE (Suda), de SÓFOCLES (drama satírico, N... p. 154); com o nome de ERIFILA: uma tragédia de Nicômaco (Suda), outra de SÓFOCLES (N., p. 174). Quanto ao argumento, v. Apol. III 6, 1 e 7, 5: A. era filho de Anfiarau e de Erifila. Sabendo Anfiarau que não voltaria, se participasse de expedição contra Tebas (cf. os precedentes do drama de ÉSQUILO, Sete contra Tebas), esconde-se. Mas Adrasto faz que sua irmã Erifila o descubra, e tem de partir. Antes, porém, o herói encarrega seu filho A. de o vingar, caso não regresse. E como assim acontece, A mata Erifila, sua mãe, pelo que as Erínias o perseguem por toda parte. Cf. o mito de Orestes.

2 É um Léxico do séc. X, muitas vezes citado, até há bem pouco tempo, como sendo de autoria de um fictício Suidas. (N. do E.)

ANFIARAU. 55 a 22. V. ALCMÊON. Segundo Rostagni (p. 98), pode entender-se esta passagem supondo que o esconderijo de A. fosse o templo, e que CARCINO, por erro cênico, o fizesse sair antes do tempo.

ANTEU, 51 b 19. Cf. AGATAO. Lição dúbia: conforme o acento recaia na primeira ou na segunda sílaba, deverá ler-se Anteu ou

Anthos ("flor"), cf. N., p. 763: "titulus fabulae suspectus ", e com razão, pois o contexto da notícia de Aristóteles, que é a única, nunca permitiria ler Anteu, conhecida personagem da mitologia: quer o gigante, filho de Posidão e de Géia (Apol. II 5, 11; Higin... fáb. 31; Diod. IV, 17, etc.), quer o A. da IX Ode Pítica, que, a exemplo de Danau, prometera sua filha a quem a vencesse na corrida (Pínd, Pít IX 184 ss.). Gudeman propõe a lição nome feminino. Segundo Else (Poet. p. 318 n.º 60), a interpretação mais plausível seria ainda "Anteu", com o argumento que nos sugere a história contada por Partênio. 14. e que definitivamente afastada deveria ser a hipótese Anthos ("Flor"), de argumento baseado em Anton, Liberalis. 7.

ANTIGONA. 54 a (iníc): a célebre tragédia de SÓFOCLES, representada pela primeira vez provavelmente no ano de 441. Quanto ao episódio de HÊMÓN e CREONTE. a que se refere Aristóteles, v. Antig. 1231 ss.

AQUILES, 58 b 3 \. A., drama de AGATÃO: 54 b 8. Cf. s.v.

ARES. 57 b 16.

AR] GAS, 48 a 9. Poeta menor, do tempo de Aristóteles, parodiado pelos comediógrafos como escrevinhador de nomos insuportáveis (Plut., Demóst., 4). Os três poetas: A., TIMÓTEO e FILOXENO são aqui mencionados juntamente, como autores de dramas homônimos: Ciclope. [AR] é conjectura de Castelvetro, favoravelmente acolhida pelos editores subsequentes. Rostagni ad locum (48 a 16) propõe \Oino\ pas ou (Oino) nas (cf. Aten. XIV, p. 638 B); Else emenda GAS para GAR e elimina a questão, propondo a leitura seguinte: "pois se poderia imitar nos ditirambos e nos nomos, do modo como Timóteo e Filoxeno (o fizeram) nos (seus) Ciclopes".

ARCOS. "Ap7o<:52 a (iníc). A estátua de Mítis em A. Cf. MITIS.

ARIFRADS, 58 6 31, 59 a (iníc). Supõe-se que seja um comediógrafo; talvez aquele a que se refere Aristófanes (Cavai. 1281; Vesp. 1280). Cf. Escol... Ad Vesp. 1280; Ad Eccles.129. Este último designa-o como tocador de citara. Luciano (Pseudolog., c.3...Escol... Adloc) menciona-o como homem de péssimos costumes; segundo o escoliasta, "a língua cantava coisas infames".

ARISTOFANES, 48 a 19; o maior comediógrafo da Grécia (c. 445-c. 335). Atribuem-se lhe cerca de quarenta comédias, das quais

só restam onze.

ASTIDAMAS. 53 b 26. Tragediógrafos com este nome houve dois, pai e filho. O filho, contemporâneo de Aristóteles, discípulo de Isócrates, vitorioso pela primeira vez no concurso de 372 (a sua primeira tragédia fora representada em 398), foi um dos mais fecundos dramaturgos gregos. São-lhe atribuídos duzentos e quarenta dramas (Suda), e o sucesso do escritor assinala-se por nada menos de quinze vitórias. Como todas as suas obras pereceram, "nada se conhece acerca dos seus métodos dramáticos, excetuado o fato de, em seu tratamento da lenda de Alcmêon, haver modificado a brutalidade da história original, fazendo que Alcmêon matasse sua mãe acidentalmente, e não de propósito — inovação interessante, parecendo indicar que o progresso das ideias humanitárias da época considerava o crime de matricídio deliberado como demasiado horrendo, mesmo para representação teatral" (Haigh, *Tragic Drama*, p. 430). Cf. **ALCMÊON**.

ATENIENSES, 48 a 29 (final), 48 b (início). **ÁULIS**, 54 a 28. Cf. **IFIGÊNIA**, **ORESTES**.

BANHO (cena do —), 54 b 20. Reconhecimento de Ulisses pela ama, *Od.* 19, 386 ss. Cf. **ULISSES**.

CALIPIDES, 61 b 27, 62 a 5. Ator trágico, contemporâneo de Sófocles e de Sócrates (século V-IV).

CARCINO, 54 b 20, 55 a 22. Tragediógrafos com este nome houve dois: um no século V, que mais conhecemos pela paródia aristofânica, e outro no século IV, neto do primeiro.

Teria este escrito uns cento e sessenta dramas e ganhou onze vitórias. Plutarco (*Glor. Athen.* 7, 349 F) celebra a sua Aérope ao lado do Heitor de **ASTIDAMAS**. E, efetivamente, parece que um e outro poeta concordam nos mesmos sentimentos humanitários. Tal como Astidamas poupou **ALCMÊON** ao matricídio deliberado, assim C. evita para a sua **MEDÉIA** O infanticídio propositado: é o que se depreende de uma passagem da *Retórica* (II 23, p. 1400 b 10): "Na *Medéia* de Cárcino os acusadores alegam que *Medéia* assassinou seus filhos; "pelo menos", dizem eles, "não são vistos em parte alguma" — a. falta de *Medéia* consistira em fazer que eles se ausentassem. Em sua defesa, *Medéia* diz que, não a seus filhos,

mas a Jasão, é que ela deveria ter tirado a vida; se o não houvesse feito, aí residiria seu verdadeiro erro.— Não é fácil atribuir a um ou a outro dos poetas homônimos os títulos de dramas que se conhecem: Aérope, Ajax, Álope, Anfiarau, Aquiles, Tiestes, Medéia, Édipo, Orestes, Semeie, Tiro. Cf. N., pp. 797-800. V. ANFIARAU, TIESTES.

CARTAGINESES, 59 a 17. A derrota dos — na Sicília (e a batalha de Salamina), cf. Heród. VII 168.

CEFALÊNIOS, 61 b (iníc), V. ICARIO.

CENTAURO, 47 x 13. Cf. QUERÊMON.

CICLOPES, 48 a 9. Cf., TIMÓTEO, FILOXENO.

CILA, 54 a 28, 61 b 27. Em 54 a 28 deve tratar-se de um ditirambo de TIMÓTEO, de que resta um fragmento citado por Aristóteles (Rét. III p. 1415 a): Ulisses cantava uma lamentação imprópria do seu caráter. Em 61 b 27, tratar-se-ia de uma composição puramente musical.

CÍPRIOS, (— de Diceógenes): 55 a (iníc). Cf. DICEOGENES.

CÍPRIOS (Cantos —), 59 b (iníc). E um dos poemas do Ciclo Troiano; restam alguns fragmentos (ca. de cinquenta hexâmetros). Relatavam os acontecimentos da guerra de Tróia, anteriores à Ilíada. Cf. Proclo, Crest., ap. Allen, Homeri Opera, vol. 5, p. 102, e. Bethe, Homer. Dichtung und Sage, II p. 152 ss.

CLEOFON, 48 a 9, 58 a 18. Talvez o mesmo poeta trágico mencionado pelo Suda que, aliás, confunde os nomes das peças deste dramaturgo com os das de Iofonte. Só Aristóteles se refere a ele no Soph. el. 15 p. 174 b 27, nestas duas passagens da Poética, e na Rét. III 7, pp. 1408 a 15, pelas seguintes palavras: "A linguagem deve ser conveniente, se expressa emoção e caráter. . . não deverá juntar epítetos ornamentais a palavras correntes, pois cômico será o efeito, como nas obras de Cleofonte, que usa frases absurdas como esta: ó veneranda figueira. . . — O Suda refere apenas os títulos das tragédias: Actêon, Anfiarau, Aquiles, Bacantes, Dexâmeno, Erígone, Tiestes, Leucipo, Pérsis, Télefo.

CLÊON, 57 a 24.

CLITEMNESTRA. 53 b 21. Cf. ORESTES.

COEFORAS. 55 a 4, de ÉSQUILO, segundo drama da única trilogia que nos resta.

CRATES, 49 b 3. À comédia dórica, cujos representantes mais notáveis são EPICARMO e FORMIS, opõe Aristóteles a comédia ática, que começa com — (cf. Aristóf. Caval. 537 ss.), cuja primeira vitória data de 450 a.C, aproximadamente, constituindo como que o trânsito da antiga para a média e nova comédia. O Suda menciona três dramas: O Tesouro, As Aves e O Avaro, e Ateneu alguns mais (v. Kock, Com. ATT. Frgm., vol. I).

CREONTE, 54 a 1. Cf. ANTIGONA.

CRETENSES, a 9.

CRESFONTE, 54 a (iníc). Tragédia de EURÍPIDES (N., p. 497), de que restam onze fragmentos, cerca de oitenta versos. Sobre o mito, cf. Higin. 137 (Rose, p. 100): Polifonte assassinou o marido de Mérope (cf. MEROPE) e os filhos adultos. C. salva-se porque é enviado, criança ainda, para a Etólia; mas, um dia, regressa para vingar o pai e os irmãos, e apresenta-se, incógnito, dizendo que fora ele o matador de Cresfonte. Segue-se a cena famosa (Plut., de esu carn. II 5, 998 E, Nauck pp.500-501, a que Aristóteles alude neste lugar: a mãe se arremessa contra o filho, exclamando: " eu agora te matarei com este golpe mais santo". Vale a C. um velho companheiro, dando-se então o reconhecimento.

DANAU, 52 a 22.

DICEOGENES, 55 a (iníc). Poeta trágico. Viveu entre o século V e o IV. Restam dois títulos de tragédias, CÍPRIOS e Medéia, e poucos fragmentos (Nauck, p. 775). De Cíprius só há a notícia de Aristóteles. É provável que o herói fosse Teucro, filho de Télamon, expulso pelo pai, por ter regressado de Tróia sem vingar a morte de Ajax, seu irmão. A cena do reconhecimento teria lugar na volta do exílio.

DILÍADE, 48 a 9, cf. NICOCARES.

DIONÍSIO, 48 a (iníc), de Colofão, contemporâneo de POLIGNOTO, cognominado de anthropographus, pelo realismo da sua pintura: "... contra Dionysius nihil aliud quam hominis pinxit, ob id anthropographus cognominatus "(Plín., Hist. Nat. 35,113).

DIONISO, 57 b 16.

DÓLON, 61 a 9. DÓRIOS, 48a 29.

ÉDIPO, a 7, 12. Trag. de SÓFOCLES: 52 a 22, 33; 53 b (iníc), 26; 62 b (iníc); 54 b 8; 55 a 16; 60 a 26; 62 b (iníc). O famoso herói

tebano. Da Edipodia, que faz parte do Ciclo, foram extraídos argumentos de numerosas tragédias, dos mais diversos autores. Ésquilo escreveu uma trilogia, composta de Laio, Édipo e Esfinge (drama satírico); Sófocles, Édipo Rei e Édipo em Colona; Eurípides, Édipo e Crisipo. Dos trágicos "menores" do século V, contam-se uma tetralogia de Leleto, um Édipo de Aqueu, Fílocles e Xênocles. Do século IV, conhece-se um Édipo de Cárcino, outro de Diógenes, e outro ainda, de TEODECTES. Além destas, as tragédias sobre a vida dos Epígonos: ANTIGONA, SETE CONTRA TEBAS, outras Antígonas de Eurípides e ASTIDAMAS, e Fenícias de Eurípides. Sobre o que resta de toda esta dramaturgia, extraída da Edipodia, cf. Nauck.

EGEU, 61 b 18. Cf. Medéia de Eurípides, 663 ss.

EGISTO, 53 a 30.

ELECTRA, 60 a 26. Cf. ORESTES.

EMPÉDOCLES, 47 b 13; 57 b 16; 61 a 4. Como exemplo de discurso metrificado, distinto da autêntica poesia, a obra de E. é citada pelo escoliasta de Dionísio Trácio (p. 168, 8 Hilgard = Diels A 25), o que bem demonstra a difusão do ensino aristotélico. É de notar que a opinião de Aristóteles acerca de E. parece exprimir-se de outro modo no Dos Poetas. (Cf. coment. a 47 b 13.) — Presumivelmente algum dos versos dos comparava misticamente a vida humana com a duração do dia; daí a alusão em 57 b 24. — A cita em 61 a 24 (= Diels, frg. 35, vv. 14-15) oferece dificuldades. Aristóteles quer dizer: ("primeiro", "antes") a ("misturou"), obtém-se um significado; separando as duas palavras por uma vírgula, obtém-se outro, e este, somente, é conforme à doutrina de E.: "E logo mortais se tornaram as essências (ou elementos) que antes eram imortais, e [uma vez] misturados. . . (os que primeiro eram puros. . .).

EPICARMO, 48 a 29; 49 b 3. Nasceu por volta de 550 a.C, segundo Dióg. Laérc. (VIII 78); viveu em Mégara (Sicília) e Siracusa. Escreveu cerca de cinquenta comédias, das quais restam os títulos de trinta, e uma centena de fragmentos (Kaibel, CGF. Diels F. d. V., I, Pickard-Cambridge, Dithyramb, p. 353 ss.)

ERIFILA, 53 b 1. Cf. ALCMEON. ESPARTANO, 61 b (iníc). Cf. ICARIO. ÉSKUULO, 49 a 15; 56 a 11; 58 b 15.

ESTÊNELO, 58 a 18. Poeta trágico. Nauck, p. 762.

EUCLIDES, 58 b 5. Talvez se trate de um comediógrafo com este nome. Só há a notícia de Aristóteles, nesta passagem da Poética.

EURÍPIDES: 53 a 22, b 26; 55 b 2; 56 a 11, 25; 58 b 15; 60 b 31; 61 b 18.

EURIPILO; 59 b (iníc), filho de TELEFO. Participou da guerra de Tróia, aliado dos troianos, em que foi morto por NEOPTOLEMO (cf. Procl., Crestomatia).

FILOCTETES, 59 b (iníc). Tragédia de Ésquilo: 58 b 15. Além da conhecida tragédia de SÓFOCLES, houve outras com o mesmo nome: uma de Aqueu (Nauck, p. 755); outra de Esquilo (Nauck, p. 79); outra de Antífon (Nauck, p. 793); de Eurípides (Nauck, p. 613); de Fílocles (Suda); de TEODECTES (Nauck, p. 803); e um Filoctetes em Tróia, de Sófocles (Nauck, p. 283).

FILÓXENO, 48 a 9, de Citera. Viveu de 435 a 380 a.C. Segundo o Suda, escreveu vinte e quatro ditirambos e uma Genealogia dos Ajácidas em verso lírico. Cf. dados biográficos em Diodor. XV 6, e, acerca das suas inovações na arte mélica, Dion. Halicarn., Comp. 131 R., [Plut.] de mus. 30 e 31. Restam alguns fragmentos de um ditirambo intitulado Ciclopes (ou Galatéia), v. Edmonds, Lyra Graeca, III 383 ss.

FINIDAS 55 a 4. Há referências a três tragédias com o nome Fineu; uma de Ésquilo (Nauck, p. 83) e duas (?) de Sófocles (Nauck, p. 284), e poucos e insignificantes fragmentos. Quanto a uma tragédia com o nome —, não há senão a notícia de Aristóteles (cf. Nauck, p. 841). O presumível argumento poderia ter sido extraído dos mitos relatados por Apolodoro, Bibl. I 9, 21 ss., ligados à expedição dos Argonautas. Cf. também Apol., Bibl. III 15, 3 e Diod. IV 43 ss. Contam que os deuses privaram Fineu da vista, por haver revelado certos segredos de Zeus, ou que cegou os filhos (Finidas) que teve das primeiras núpcias, por instigação da segunda mulher, e por isso andou perseguido pelas Harpias.

FÓRMIS, 49 b 3. De Siracusa, primeira metade do século V, contemporâneo de EPICARMO.

Teria sido autor de algumas inovações na arte cênica.

FORCIDAS (iníc). Título de um drama satírico de Ésquilo

(Nauck, p. 83). Representava provavelmente a luta de Perseu com as filhas de Fórcis, as Graias e as Górgonas (v. Hesíod., Teog. 270 ss.). V. Apol., Bibl., II 4, 2.

FTIÓTIDAS, 56 a (iníc). Tragédia de Sófocles (Nauck, p. 282). O nome talvez derive do coro, composto de mulheres de Ftia, e a ação é provável que decorresse acerca do nascimento de Aquiles.

GANIMEDES, 61 a 26.

GLAUCO, 61 a 31. Talvez seja o G. do íon platônico, intérprete de Homero (Rostagni, p.166).

HADES (Dramas no —), 56 a (Mc.). Talvez do gênero dos Condutores de Almas de Ésquilo: "fabulae argumentum ex Homeri Nekyia repetitum fuisse conj. Valckenaer". (Nauck, p. 87.)

HEGÊMON. 48a 9. De Taso; viveu na segunda metade do século V, em Atenas. Antes dele já outros tinham escrito "imitações" burlescas da epopeia, mas Aristóteles, neste lugar, refere-se ao poeta, como inventor de um Gênero.

HEITOR (perseguição de —), 60 a 12, b 23. V. Ilíada XXII 205 ss.

HELE, 54 a (iníc). Só resta a notícia de Aristóteles, neste lugar.

HÊMON, 54 a 1. V. a tragédia de Sófocles, ANTÍGONA.

HERACLEIDA, 51 a 19. Cf. TESEIDA. HÉRACLES, 51a 19.

HERÓDOTO, 51 b (iníc). Comparação da história com a poesia.

HÍPIAS, 61 a 21, de Taso. Só temos esta notícia de Aristóteles.

HOMERO; 47 b 13; 48 a 9; 19 6 24, 33; 51 a22; 54 b8; 59 a29, b 8; 60 a5, 19. Cf. ILÍADA, ODISSÉIA, EPOPÉIA.

ICÁDIO, 61 b(iníc.) ICARIO.

ICÁRIO, 61 b (iníc). O problema é o seguinte: diziam os críticos de Homero que era absurdo que TELÊMACO, vindo de Esparta, não se tivesse encontrado com I., pai de Penélope; ao que se objetava que o I., pai de Penélope, não era o I. de Esparta, mas sim, segundo uma tradição da Cefalênia, o I. de Messene, e, portanto, não se chamava Icário, mas ICADIO (Rostagni, p. 167); cf. Estrab. X 2, 24.

IFIGÊNIA, ÀULIDA: 54 a 28; TAURIDA: 52 b 3; 54 a (iníc), b 28; 55 a 4, 16; 55 b 2. Cf. POLÍDO. O argumento da I. Taurida continua o da I. Áulida, mas esta foi escrita depois daquela: 55 b 2. I. envia a carta ao irmão, por intermédio de Pílades; Orestes é reconhecido por I., porque Pílades lhe entrega a carta no mesmo instante; v.

versos 727 ss. Cf. ORESTES.

ILÍADA, 48 b 3 3; 51 a 29; 54 ò (iníc); S;62b (iníc). Partida das Naus, Aparição de Atena e o Carro Alado de Medéia ("Deus ex Machina"): //. II 155 ss., 54 b (iníc). Cf. EPOPÉIA.

ILÍADA (PEQUENA), 59fc (iníc), poema do Ciclo Troiano. Tinha por argumento os sucessos posteriores aos da Ilíada (ao contrário dos CANTOS CÍPRIOS), desde a morte de Aquiles, e, portanto, desde o Juízo DAS ARMAS (disputa das armas de Aquiles, entre Ájax e Ulisses) até a entrada do cavalo de madeira em Tróia. Cf. Excertos da Crestomatia de Proclo, em Allen, Homer. op. V 106-107, e Apol., Bibl. Epítome V 6-7 (ed. Frazer, vol. II, p. 218).

ILÍRIOS, 61 a (iníc).

ÍXION, 56 a (iníc.) ideia quanto ao presumível argumento, v. Apol., Bibl. Epítome I 20 (ed. Frazer, vol. II, p. 148), Diod. IV 69; Higin. fab. 14 e 62. De Eoneu, obteve, para mulher, a filha, Dia. Porque faltou à promessa de muitas dádivas, que fizera a Eoneu, este as veio reclamar; mas I. matou-o, lançando-o numa fossa ardente. Nenhuma divindade o queria purificar; mas purificou-o Zeus. Em compensação, I. entrou de requestar Here. Foi então que Zeus lhe enviou a nuvem com a forma exterior da deusa. Do conúbio nasceram os Centauros, e I. foi lançado ao Hades. Sobre oideiamito foram escritas muitas tragédias: por Ésquilo, uma trilogia (Nauck, p.29) à qual pertenciam as duas tragédias íxion e Perrébides, por Eurípides, uma tragédia, íxion (Nauck, p. 490); com o mesmo nome, há notícia de outras, de Sófocles (Nauck, p. 194) e Temesíteo (Suda). Juízo DAS ARMAS, (iníc). Título de uma tragédia de Ésquilo (Nauck. p.57). Cf. ILÍADA, PEQUENA.

LACEDEMÔNIAS (Mulheres de Esparta), 59 b (iníc). É o título de uma tragédia de Sófocles (Nauck, p. 210), que talvez proviesse da composição do coro. Provavelmente a ação continuava a do ULISSES MENDIGO.

LACEDEMÔNIO, 61 b (iníc). Cf. ESPARTANO.

LAIO, .60 a 26.

LINCEU. 52 a 22; 66 b 24. Cf. TEODECTES. Da tragédia Linceu, só temos a notícia de Aristóteles, nos dois lugares em que a menciona. Quanto ao mito donde teria sido extraída, consta o seguinte: L., marido da danaide Hipermnestra, foi poupado pela

mulher, na noite de núpcias em que todas as outras irmãs mataram os esposos, por ordem do pai, DANAU (Escol. Pínd., Nem. X, 10). Este, como visse no ato da filha um futuro perigo para si próprio, condenou-a, mas os Argivos absolveram-na. Do casamento nasceu um filho. A captura e os sucessos antecedentes podem ter constituído o argumento do drama; o resto conta-nos Aristóteles.

MAGNES, 48 a 29. De Icária. Cf. EPICARMO, QUIÔNIDAS. Coube-lhe uma vitória, que talvez não tivesse sido a primeira, no ano 472. São conhecidos os seguintes títulos de comédias: Dioniso, Aves, Rãs.

MARGITES; 48 b 24; 33. O poema burlesco é atribuído a Homero. V. Testemunhos e fragmentos em Allen, op. cit., pp. 152-159. Descoberto recentemente um fragmento mais extenso em papiro.

MASSALIOTAS ΜαοοαΑιςjrai' 57 a 32. Habitantes de Massália (Marselha), colônia grega na Gália. A Focéia era a metrópole de Massália, pelo que se explica o exemplo composto dos nomes de três rios: Hermos, Kaikos, Xantos, que corriam na região ou em sua vizinhança (Xanthos= Skamandros).

MEDE'IA, 52 b 26; 54 b (iníc): a tragédia de Eurípides.

MEGARENSES, 48 a 29.

MELANIPIA, 54 a 28. Houve duas tragédias com este nome, ambas de Eurípides (Nauck, pp. 509 e 514). Cf. Higin., fab. 186. M. teve de Posidão dois gêmeos, que, por temor do deus, escondeu e deu a criar a uma vaca. Posidão descobre-os e ordena a morte deles; M., para salvá-los, rompe então no famoso discurso. Presume-se que os vv. 1124 ss. de Aristóf., Lisistr., parodiam esse discurso.

MELEAGRO, 53 a 12. Filho de Eneu e de Altéia. A mais antiga versão do mito encontra-se na Ilíada (IX 529 ss.) e pode resumir-se assim, na parte que interessa à tragédia: Ártemis, menosprezada nos sacrifícios de Eneu, manda à cidade uma terrível fera, contra a qual foram convocados os melhores caçadores da Grécia, entre eles Meleagro e a famosa heroína da Arcádia, Atalante, de quem Meleagro se enamora. Atalante fere o animal, e M. mata-o. Numa luta entre Meleagro e os tios, irmãos de Altéia, luta que esta provocara porque não via com bons olhos os amores do filho,

aqueles morrem. Altéia clama pela vingança das Erínias, que a escutam e matam o filho. São conhecidos os títulos e alguns fragmentos de tragédias extraídas deste mito: Atalante de Ésquilo (Nauck. p. 9); de Arístias (N., p. 726); Meleagro de Antífon (N., p. 792); de Eurípides (N., p. 525); de Sófocles (N., p. 5 19); de Sosífanos (N... p.818); Peurônias de Frínico (N., p. 721). Sobre esta última, v. Paus. X 31, 4.

MENELAU, 54 a 28; 61 b 21. Quanto à primeira cita. v. supra coment. Adlocum.

ME'ROPE. a (iníc). V. CRESFONTE.

MINISCO, 61 b 27. Ator trágico. Representou dramas de Ésquilo, como deuteragonista. Floresceu por meados do século V.

MISIA, 60 a 26. Cf. Mísios.

Mísios, 60 a 26. Cf. TELEFO. M. é título comum a algumas tragédias: de Ésquilo (Nauck. p. 47), AGATÃO (N., p. 763); Eurípides (N., p. 531); Nicômaco (Suda) e Sófocles (Nauck. p. 220). Aristóteles refere-se talvez à primeira. A personagem que vai de TEGEIA para a MISIA, sem romper o silêncio, é TELEFO. Em Tegéia havia ele assassinado os dois irmãos de sua mãe, e dirigia-se à Mísia para se purificar. Era lei que os homicidas permanecessem calados até a purificação do crime (cf. Ésquilo, Eumênides 45 1).

MÍTIS, 52 a (iníc). Além de Aristóteles, nesta passagem da Poética e em outra de um escrito espúrio do Corpus Aristotelicum (De Mirabilibus Auscultationibus, 156. 846 a 22), a história é referida por Plutarco (De será num. vindicta 8. 553 D), e é este escritor o que fornece mais pormenores. Observe-se que, à luz do texto de Plutarco, devemos entender que o desastre não teria ocorrido quando o assassino de Mítis olhava a estátua, mas sim, quando assistia a um festival o que confere ao fato um aspecto de maior casualidade. Por conseguinte, a passagem da Poética deve significar mais ou menos: "Mesmo acidentes ou acasos produzem efeito mais maravilhoso quando parecem resultar de uma intenção".

MNASITEO, 62 a 5. De Oponte (Lócrida), conhecido só pela menção de Aristóteles.

NEOPTOLEMO, 59 b (iníc). Nome de uma tragédia de Mimnermo (Nauck, p. 829) e de outra de Nicômaco (Suda).

Argumento extraído, segundo Aristóteles, da PEQUENA ILIADA, (cf. Allen, Hom. op., V, pp. 106-7). Um dos sucessos do poema épico, transposto para o drama, poderia ter sido a restituição das armas de Aquiles a seu filho, N., por Ulisses, diante das muralhas de Tróia.

NICOCARES: 48 a 9. Talvez seja o poeta cômico de mesmo nome. DiLiADE (= timidez, covardia), poderia efetivamente ser uma paródia da Iliada. Mas, lendo DiIíada, seria um poema sobre a ilha de Delo.

NIÔBE, 56 a 11. Título de uma tragédia de Ésquilo (Nauck, p. 50) e de outra de Sófocles (N., p. 228). O mito de N. é muito conhecido (v. p. exemplo Higin., fab. 9, e Ovíd., Metam. VI 146 ss.). Supõe-se que o texto da Poética, neste lugar, seja corrupto, e, em vez de N., se deva ler Tebaida, por não ser o mito de N. tão rico de sucessos que pudesse fornecer assunto para muitas tragédias.

ODISSE'IA, 48 b 33; 5 1 a 22; 53 a 30; 55 b 19; 59 b (iníc); 8; 62 b (iníc); cf. EPOPEJA.

OPONTE, (de —), 62 a 5. Cf. MNASITEO.

ORESTES, 53 a 12; 30; 53 b 21. Tragédia de Eurípides: 54 a 28 e 6 1 b 21; personagens das Coéforas de Ésquilo: 55 a 4; personagem da Ifigênia T.: 53 b 3; 54 b 3 1; 55 a 4, b 12. O., CLITEMNESTRA, EGISTO, IFIGÊNIA são nomes bem conhecidos da lenda dos Atridas, donde foram extraídos argumentos para muitas tragédias, algumas das quais nos foram integralmente transmitidas pela tradição. Assim, a trilogia de O. (Ésquilo): Agamenon, COÉFORAS e Eumênides; a ELECTRA de Sófocles, O. e ELECTRA de Eurípides; e as duas IFIGENTAS do mesmo poeta.

PARNASO, 5 1 a 22. O ferimento de ULISSES no P. Na realidade, o acontecimento consta de Od. XIX, 392-466, mas o relato tem caráter episódico, o que dá razão a Aristóteles (cf. coment. ad locum). Quanto à simulação de loucura, no momento da expedição (a Tróia), o sucesso devia constar dos Cantos CÍPRIOS.

PARTIDA DAS NAUS, 59 b (iníc). Só temos a notícia de Aristóteles acerca de uma tragédia com este título. Nauck (p. 246) refere a opinião de Welcker. segundo a qual tratar-se-ia da Políxena de Sófocles. Sobre o presumível argumento, v. [Long.], De subi. 15.7: ". . . um Aquiles que aparece aos gregos, sobre o próprio túmulo, por ocasião da partida das naus". V. também o coment. ad

locum.

PAUSON, 48 a (iníc). Contemporâneo de POLIGNOTO e DIONISIO, mas um tanto mais jovem. Provavelmente caricaturista e, portanto, comparável com os poetas

POLIGNOTO, 48 a (iníc); 50 a 23. De Taso, floresceu de 475 a 455 a.C. Decorou o Pécile de Atenas com um quadro representativo da batalha de Maratona e pintou a Ruína de Tróia em Delfos. Apelidado de em oposição a PAUSON. Exerceu grande influência na arte de Fídias, seu contemporâneo. V. Paus. I 18, 1; 22, 6; IX 4, 2; 25, 1-3 1, 12.

POLÍDO, 55 a 4, b 2. Nauck (p. 78 1), referindo apenas estas passagens da Poética, parece admitir implicitamente que a obra do sofista fosse um tratado em prosa, em que o autor pretendia criticar deficiências da dramaturgia de Eurípides. Mas também é possível (Rostagni, p. 94) que se trate do ditirambógrafo, contemporâneo de TIMÓTEO e FILOXENO, de que fala Diodoro da Sicília (XIV 46, 6).

POSIDÃO, 55 b 15.

PROMETEU, 56 a (iníc).

PROTAGORAS, 56 b 13. De Abdera, sofista (480-410). Não se sabe de que obra consta a crítica ao primeiro verso da Ilíada a que Aristóteles alude.

QUERÊMOM, 47 b 13; 60 a (iníc). Trágico ateniense do século IV, dos que, segundo

Aristóteles (Rét. p. 1413 b 13), compunham tragédias mais para ser lidas do que representadas. São conhecidos, além do Centauro, os nomes de mais alguns dramas: Alfesibéia, Aquiles, matador de Tersites, Dioniso, Orestes, Mínios, Ulisses, Eneu; cerca de quarenta fragmentos, ao todo (Nauck, p. 781).

QUIÔNIDAS, 48 a 29. Segundo o Suda, as comédias deste poeta teriam sido representadas em Atenas, em 488/7, e cita três títulos: Heróis, Assírios (ou Persas) e Mendigos. Restam poucos fragmentos, v., por exemplo, Aten. III 119 E; IV 137 E; XIV 648 D-E.

RUÍNA DE TRÓIA 59b (iníc). Título de um poema do Ciclo Troiano, da autoria de Arctino de Mileto; resta o sumário no excerto da Crestomalia de Proclo (cf. Allen, op. cit. p.107). Parte do argumento consta do II livro da Eneida (cf. SÍNOM). DOS dramaturgos que extraíram tragédias da —, há notícia de Jofonte

(Suda) e Nicômaco (Nauck: Index Fabularum, p. 965 b).

SALAMINA, 59 a 17. Cf. CARTAGINESES.

SICILIA, 48 a 29; 49 b 3; 59 a 17.

SINON. 59 b (iníc). Título de uma tragédia de Sófocles (Nauck, p. 251), cf. Verg., En. II 57-198, 233-265; Higin., fab. 108; Procl. Crest., ap. Allen, op. cit. pp. 107-8; Apol., Bibl. V, 15 ss. (ed. Frazer, II 232). O argumento é extraído da RUÍNA DE TROÍIA. S... fingindo-se molestado pelos gregos, persuadiu os troianos a acolher o cavalo de madeira dentro das muralhas da cidade; por este ardil, conseguiram os gregos destruir a cidade que havia tantos anos combatiam.

SÍSIFO, 56 a 20. Título de um drama satírico de Ésquilo (Nauck, p. 74) e de outro, também TELEFO, 53 a 12. Cf. Mísios. Restam fragmentos das seguintes tragédias: T., de Esquilo (Nauck, p. 76), de AGATÃO (N., p. 764), CLEOFON (Suda), Eurípides (N., p. 579); Jofonte (Suda), Mósquion (N., p. 812), e Mísios de Ésquilo (N., p. 47). Quanto ao argumento, cf. Paus. I 4, 6; Diod. IV 33; Apol., Bibl. III 9, 1; Higin., fab. 101. Atingido por um golpe de Aquiles, e como a ferida não sarava, T. consultou o Oráculo de Delfos; a resposta foi que o remédio só o poderia dar o próprio que o havia ferido. A pedido dos outros gregos, que cercavam Tróia, Aquiles curou-o, partindo a mesma lança que causara o mal. Este é, provavelmente, o argumento da tragédia de Ésquilo. Há também uma tragédia de Sófocles (Aléades), com o mesmo protagonista, cujo argumento seria o seguinte: Como Édipo, T. fora exposto após o nascimento, e levado para certo lugar da Arcádia. Não conhecendo o segredo da sua origem e tendo sido insultado, por motivo do mesmo, mata os insultadores, que eram seus próprios tios. Vindo para vingar os filhos, Aleo reconhece o neto e lembra a profecia de Delfos: que seus filhos haviam de morrer às mãos do neto. E, pois, um mito do gênero "Meleagro" e "Édipo".

TELEGONO: 53 b 26. Filho de ULISSES e de Circe. Enviado pela mãe em busca de Ulisses, chega a Ítaca, onde, atacado pelo irmão, TELÊMACO, e Ulisses, fere o pai com uma seta. Daqui a tragédia ULISSES FERIDO, de Sófocles (?), de que restam alguns fragmentos (Nauck, p. 230), cuja ação devia desenrolar-se desde o ferimento até a morte de Ulisses.

TELÊMACO, 61 b (iníc). Cf. ICARIO.

TEODECTES, 55 a 4; b 24. Discípulo de Platão, de Aristóteles e de Sócrates. Nasceu por volta de 390 a.C. Participou de treze concursos trágicos, dos quais venceu oito. Restam cerca de sessenta versos (dezoito fragmentos, cf. Nauck, pp. 801-7) de tragédias, com os títulos seguintes: ÁJAX, ALCMÊON, HELENA, LINCEU, MINELAL, ÉDIPO, ORESTES, TIDEU,

FILOCTETES.

TEODORO: 57 a 10.

TEREU: 54 b 3 1. Título de uma tragédia de Sófocles (Nauck, p. 257) e de outra de Fílocles (?) (N., p. 759). Quanto ao argumento, v. Ovíd., Mel. VI 424 ss.

TERRIGENOS (Filhos da Terra): 54 b 20. "A lança que em si trazem os Filhos da Terra" é talvez um fragmento de trímetro iâmbico tirado da Antíope de Eurípides (Nauck, p. 855). Ao sinal referem-se também Dio Cr. 4, 23; Higin., fab. 72; Greg. Naz., Epist.139; Julian., Const. p. 81 C.

TESEIDA: 5 1 a 19, e HERACLEIDA, Md. Poemas sobre as aventuras de Teseu e os trabalhos de Héracles. São desconhecidos os autores de uma T. Da Heracleida mencionam-se os nomes de Pisandro e Paníasis.

TIDEU: 55 a 4 Cf. TEODECTES. Desta tragédia só temos a notícia de Aristóteles. Personagem ligada às lendárias vicissitudes dos Epígonos. Cf. Apol., Bibl. I 8, 5-6.

TIESTES, 53 a 7, 12; 54 b 20. Com o nome de T. e de Aérope, contam-se numerosas tragédias: de Sófocles (Nauck, p. 184), Eurípides (N., p. 480), Cárcino (N., pp. 797 e 798), QUERÊMON (N., p. 784), AGATÃO (N., p. 763). CLEOFON (Suda), Diógenes? (Nauck, p. 808) e Apolodoro (Suda). Todas elas teriam por argumento a terrível vingança de Atreu, que serve num banquete, oferecido ao irmão, os próprios filhos deste. Cf. Apol., Bibl. Epit. II 13-14 (ed. Frazer, II 166).

TIMÓTEO, T48 a 9. Cf. ÍARJGAS, FILOXENO, CICLOPES. O mais celebrado poeta de nomos em toda a Grécia. Morreu quase centenário, por volta de 355 a.C. Quanto à biografia, v. os numerosíssimos Testimonia Veterum em Edmonds, Lyra Graeca III

280-96. Aristóteles chega a dizer (Metaf. 993 b 15) que "se T. não tivesse existido, não haveria também grande parte da melódica", o que denuncia o importantíssimo papel que o poeta exerceu no desenvolvimento do lirismo grego. Do CICLOPE de T. restam dois fragmentos (12, 13, Edmonds) citados por Ateneu e Crisipo, ao todo nove versos (v. Edmonds, op. cit. III, 304).

TIRO, 54 b 20. Houve duas tragédias de Sófocles com este nome (Nauck, p. 272), outra de Astidamas (N., p. 777) e outra ainda, de Cárcino (N., p. 799). T., filha de Salmoneu. teve de Posidão dois gêmeos, que lançou ao mar numa cestinha; reconheceu-os um pastor de cavalos, que os denominou Neleu e Pélias. Um dia encontraram a mãe, que os reconheceu, talvez pela descrição da cestinha. feita pelo pastor. Cf. Apol., Bibl. I 9, 8; Escol. Eur., Or. 169 1. Compare-se a lenda de T. e seus filhos com a de Rômulo e Remo.

TROIANAS, 59 Título da conhecida tragédia de Eurípides, que fazia parte de uma tetralogia (?) a que pertenciam também Alexandre (Nauck, p. 373), Palamedes (N., p. 541) e Sísifo (N., p. 572).

ULISSES, 61 b (iníc). — na Odisseia, reconhecimento de — (RECONHECIMENTO): 54 b 20; — na Ilíada (II 272): 57 b 9; — na CILA: 54 a 28; — FERIDO (— , tragédia de Sófocles, também intitulada (Nauck, p. 230): 53 b 26; — Falso Mensageiro de que só há esta notícia de Aristóteles (N., p. 839): 55 a 12. Cf. CILA, PARNASO, TELEGONO.

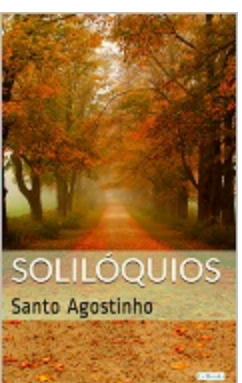
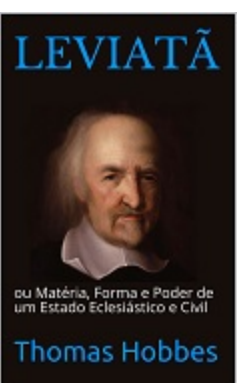
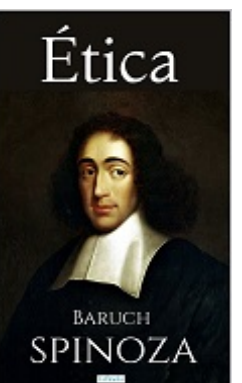
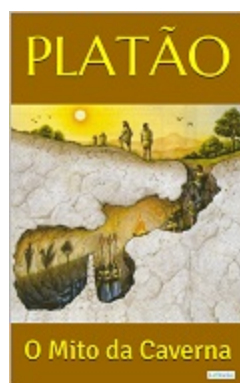
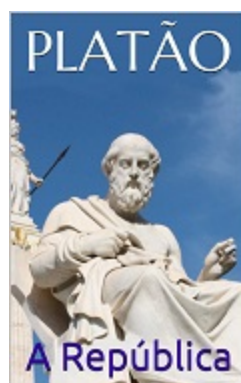
XENARCO: 47 b (iníc.). Cf. SOFRON.

XENOFANES: 60 b 31. Crítica de X. aos deuses de Homero² e Hesíodo, cf. Diels-Kranz, frgs. 11, 12, 14, 15 e 16.

ZEUS: 61 a 26.

ZEUXIS. 50 a 23; 61 b 9. De Heracléia, na Magna Grécia, segunda metade do século V. Sobre a pintura deste artista, cf. a anedota contada por Cícero, de inv. II, 1.

Conheça outros títulos da coleção Filosofia





¹ Note-se que os primeiros filósofos, os pré-socráticos, chamados fisiólogos por Aristóteles, escreveram suas reflexões em verso. (N. do E.